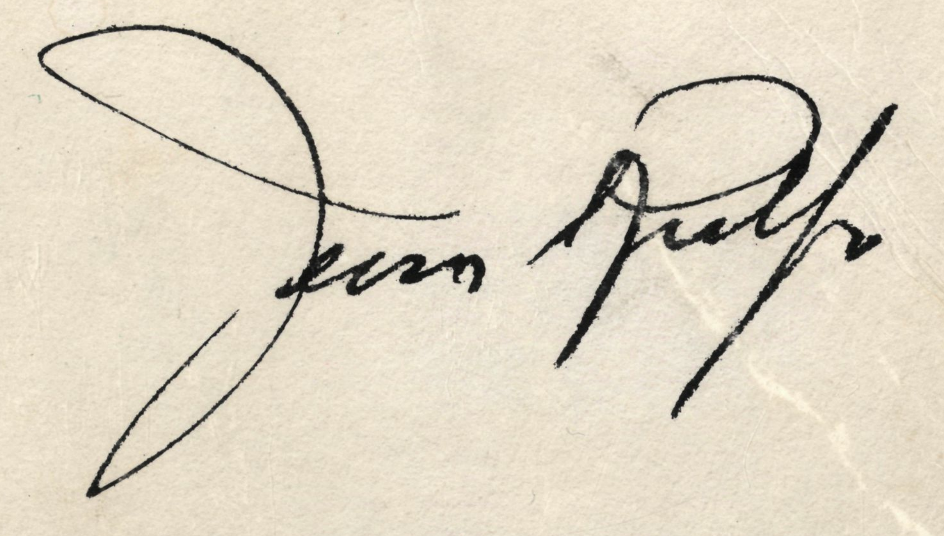




CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

421-423

Julio-Septiembre
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28003 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

TESTIMONIOS

PERFILES DE RULFO

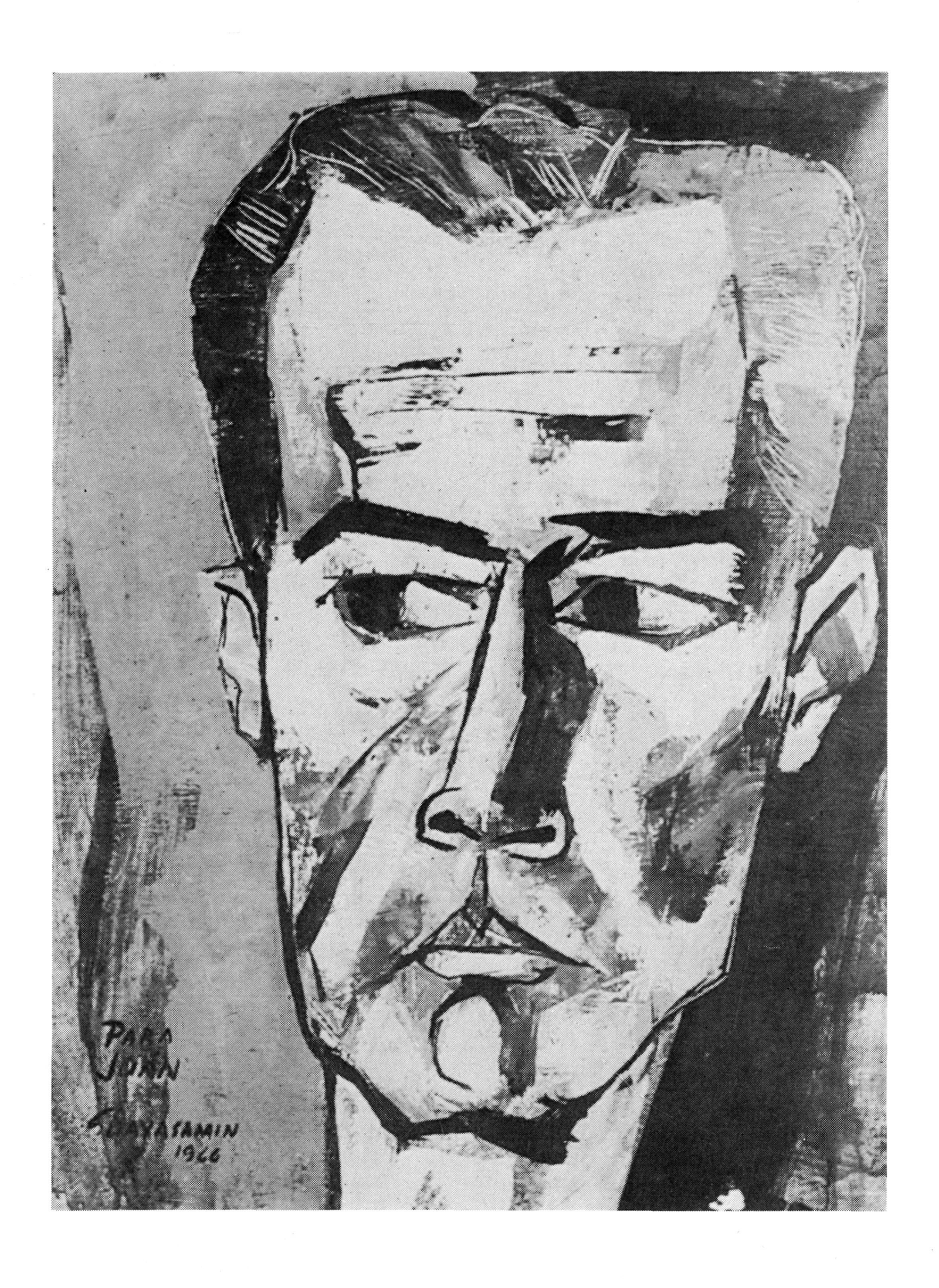
EL LLANO EN LLAMAS

PEDRO PARAMO

BIBLIOGRAFIA DE RULFO

APENDICE

Las fotografías que no llevan epígrafe han sido reproducidas del libro *Inframundo*, de Juan Rulfo (Ediciones del Norte, Hanover, 1980). Son una pequeña muestra del trabajo de Rulfo como fotógrafo. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS agradece profundamente al autor su autorización para reproducirlas.



Oswaldo Guayasamín: retrato de Juan Rulfo.

Pedro Páramo, treinta años después *

Mis amigos de la agencia Efe me recuerdan que Pedro Páramo *cumplió treinta años este mes de marzo.* Pedro Páramo *y* El llano en llamas *han caminado por el mundo, no gracias a mí, sino a los lectores con quienes ahora deseo compartir mi experiencia. Nunca me imaginé el destino de esos libros. Los hice para que los leyeran dos o tres amigos o, más bien, por necesidad.*

En 1933, cuando llegué a la ciudad de México, aún no tenía quince años. En la preparatoria no me revalidaron mis estudios de Guadalajara y sólo pude asistir como oyente. Viví al cuidado de un tío, el coronel Pérez Rulfo, en el Molino del Rey: escenario que fue de una batalla durante la invasión norteamericana de 1847 y hoy es cuartel de guardias presidenciales, junto a la residencia de Los Pinos. Mi jardín era todo el bosque de Chapultepec. En él podía caminar a solas y leer.

No conocía a nadie. Convivía con la soledad, hablaba con ella, pasaba las noches con mi angustia y mi conciencia. Hallé un empleo en la oficina de Migración y me puse a escribir una novela para librarme de aquellas sensaciones. De El hijo del desaliento *sólo quedó un capítulo, aparecido mucho tiempo después como* Un pedazo de noche.

Tuve la fortuna de que en Migración trabajara también Efrén Hernández, poeta, cuentista, autor de Tachas *y director de «América». Efrén se enteró, no sé cómo, de que me gustaba escribir en secreto y me animó a enseñarle mis páginas. A él le debo mi primera publicación,* La vida no es muy seria en sus cosas.

No soy un escritor urbano. Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente. Hice Nos han dado la tierra *y* Macario. *En 1945, Juan José Arreola y Antonio Alatorre publicaron estos cuentos en la revista «Pan», de Guadalajara.*

En la posguerra entré como agente viajero en la Goodrich-Euzkadi. Conocí toda la república, pero tardé tres años en dar otra colaboración. La cuesta de las comadres, *a la revista «América». Efrén Hernández logró sacarme también* Talpa *y* El llano en llamas, *en 1950, y* ¡Diles que no me maten!, *en 1951.*

Al año siguiente, Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez Canedo y Alí Chumacero iniciaron, en el Fondo de Cultura Económica, la serie «Letras

* CUADERNOS HISPANOAMERICANOS agradece a la agencia Efe su amable autorización para reproducir el presente texto de Juan Rulfo *(Redacción)*.

mexicanas». Me pidieron mis cuentos y, con el título de El llano en llamas, *el volumen empezó a circular en 1953. Acababa de establecerse el Centro Mexicano de Escritores. Formé parte de la segunda promoción de becarios, con Arreola, Chumacero, Ricardo Garibay, Miguel Guardia y Luisa Josefina Hernández. Cada miércoles por la tarde nos reuníamos a leer y criticar nuestros textos en una casa de la avenida Yucatán. Presidían las sesiones Margaret Shedd, directora del centro y su coordinador, Ramón Xirau.*

En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí, por fin, haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo. Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo Pedro Páramo. *Fue como si alguien me lo dictara. De pronto, a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules.*

Al llegar a casa después de mi trabajo en el departamento de publicidad de la Goodrich, pasaba mis apuntes al cuaderno. Escribía a mano, con pluma fuente Sheaffers y en tinta verde. Dejaba párrafos a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente. En cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reuní trescientas páginas. Conforme pasaba a máquina el original, destruía las hojas manuscritas.

Llegué a hacer otras tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas trescientas páginas. Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor. Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso. En las sesiones del centro, Arreola, Chumacero, la señora Shedd y Xirau me decían: «Vas muy bien». Miguel Guardia encontraba en el manuscrito sólo un montón de escenas deshilvanadas. Ricardo Garibay, siempre vehemente, golpeaba la mesa para insistir en que mi libro era una porquería.

Coincidieron con él algunos jóvenes escritores invitados a nuestras sesiones. Por ejemplo, el poeta guatemalteco Otto Raúl González me aconsejó leer novelas antes de sentarme a escribir una. Leer novelas es lo que había hecho toda mi vida. Otros encontraban páginas «muy faulknerianas», pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner.

No tengo nada que reprocharles a mis críticos. Era difícil aceptar una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y, en verdad, es el relato de un pueblo: una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio.

El manuscrito se llamó, sucesivamente, Los murmullos y *Una estrella junto a la luna. Al fin, en septiembre de 1954, fue entregado al Fondo de Cultura Económica, y se tituló* Pedro Páramo. *En marzo de 1955 apareció en una edición de 2.000 ejemplares. Archibaldo Burns hizo la primera reseña negativa, en «México en la cultura», el gran suplemento que dirigía en aquellos años*

Fernando Benítez, con el título de Pedro Páramo o la unción y la gallina, *que jamás supe qué diantres significaba.*

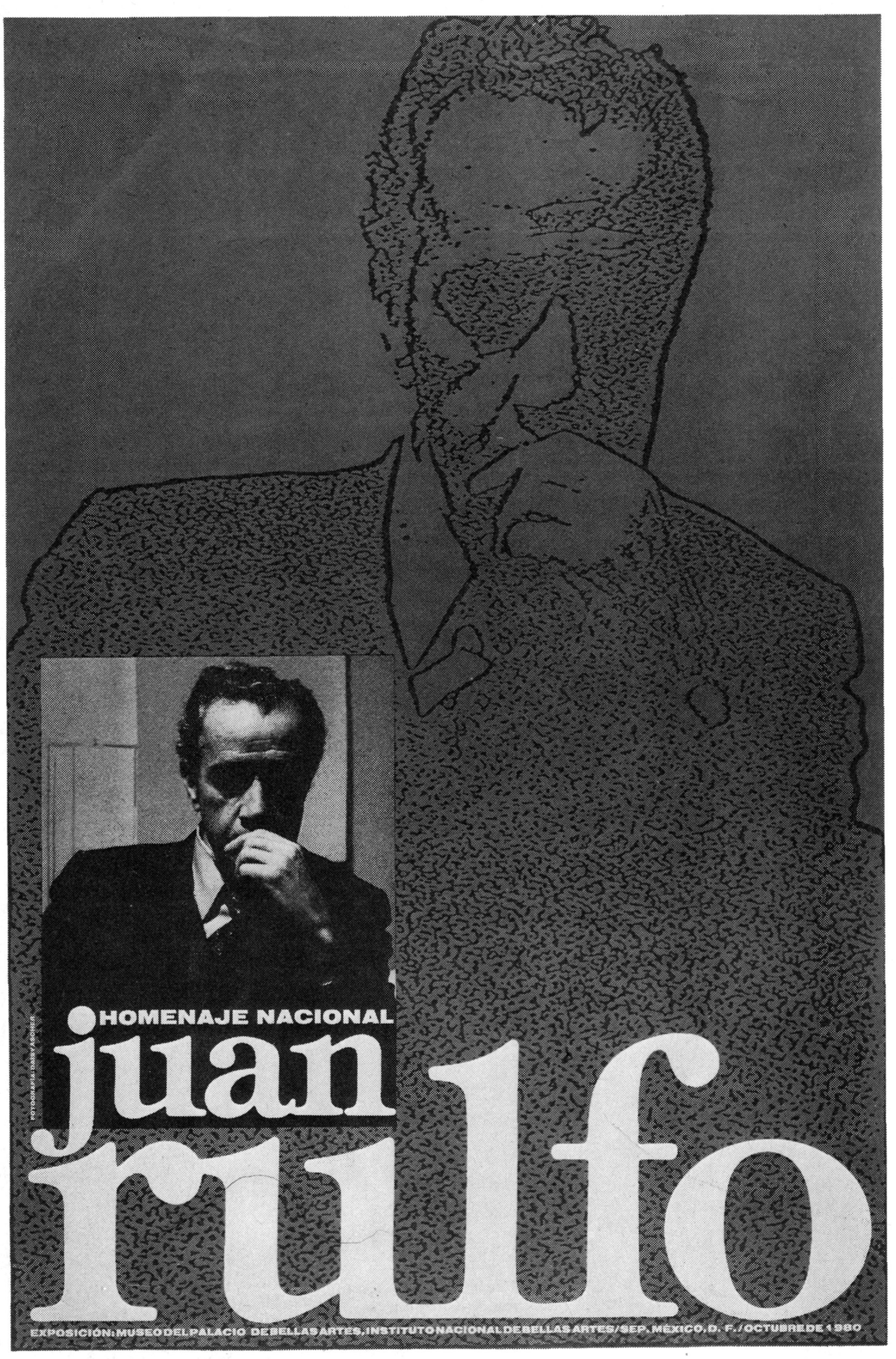
En la «Revista de la Universidad», el propio Alí Chumacero comentó que a Pedro Páramo *le faltaba un núcleo al que concurrieran todas las escenas. Pensé que era algo injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Alí: «Eres el jefe de producción del Fondo y escribes que el libro no es bueno». Alí me contestó: «No te preocupes, de todos modos no se venderá». Y así fue: unos 1.500 ejemplares tardaron en venderse cuatro años. El resto se agotó, regalándolos a quienes me los pedían.*

Pasé los dos años siguientes en Veracruz, en la Comisión de Papaloapan. Al volver, me encontré con artículos como los de Carlos Blanco Aguinaga, Carlos Fuentes y Octavio Paz, y supe que Mariana Frenk estaba traduciendo Pedro Páramo *al alemán; Lysander Kemp, al inglés; Roger Lescot, al francés, y Jean Lechner, al holandés.*

Cuando escribía en mi departamento de Nazas 84, en un edificio donde habitaban también el pintor Pedro Coronel y la poetisa Eunice Odio, no me imaginaba que, treinta años después, el producto de mis obsesiones sería leído incluso en turco, en griego, en chino y en ucraniano. El mérito no es mío. Cuando escribí Pedro Páramo *sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Porque para escribir se sufre en serio.*

En lo más íntimo, Pedro Páramo *nació de una imagen y fue la búsqueda de un ideal que llamé Susana San Juan. Susana San Juan no existió nunca: fue pensada a partir de una muchachita a la que conocí brevemente cuando yo tenía trece años. Ella nunca lo supo y no hemos vuelto a encontrarnos en lo que llevo de vida.*

JUAN RULFO



Cartel del Homenaje Nacional a Juan Rulfo, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. México, octubre de 1980.

Testimonios



Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti.

De Juan a Juan

Querido Juan:

Por vía secreta y apresurada te envío estas líneas con el amistoso propósito de ponerte en guardia. El tortuoso fabricante de poemas y seductor diplomado que lleva, con vanidad incomprensible, el nombre de Félix Grande, sujeto que hace años destrozó, creo que para siempre, mi dichosa tranquilidad, tan apartada del mundo literario, se propone hoy hacer lo mismo contigo.

Por infidencias muy bien pagadas he podido enterarme de que los CUADERNOS HISPANOAMERICANOS están preparando sigilosa y traicioneramente un número monográfico dedicado a tu persona y a ese silencio que mantienes misterioso. Todos los corruptos colaboradores que logre sobornar Félix Grande para cumplir su incalificable propósito, no sólo se preguntarán por qué Juan Rulfo no ha escrito más que «Pedro Páramo» y «El Llano en llamas» y mucho me temo que abunden seudosagaces investigadores que den respuestas a tal fenómeno.

En apariencia y para todo el mundo lector, que una revista cultural y sobre todo cuando tiene el prestigio de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS dedique un número monográfico a Juan o a Pedro significa un homenaje, un reconocimiento de los valores literarios del monografiado. Pero la verdad es que el lector, pasando páginas, comprueba que absolutamente todos los colaboradores, en inocente conjura, sólo escriben, unos tras otros, sobre el mismo tema, acaba por odiar al así homenajeado. Esto se llama saturación, puñalada a traición. Porque ni siquiera se consulta al infeliz victimado y tanto da que haya muerto o continúe respirando. En cualquiera de esas circunstancias le está vedada la defensa y sus lectores, enfermos de resaca, jamás volverán a leerlo.

Espero que por esta vez sepas callarte, hacer un esfuerzo para no contestar cartas, huir de reportajes y de cualquier otra forma de publicidad. Haz un silencio aunque mucho te cueste y permanece quieto en tu rinconcito mejicano donde te dedicas a lograr la felicidad indígena.

Yo, por mi parte, dando satisfacción al legítimo deseo de molestar, molestias que fortifican la amistad, te abrazo y te pregunto por enésima vez:

—Querido Juan, ¿hay Cordillera?

Y tú contestarás que no, también por enésima vez y seguirás embriagándote con la inmortal coca-cola, orgullo legítimo de la cultura yanqui.

Con el viejo cariño de siempre,

Madrid, 20 de mayo de 1985.

Juan C. Onetti

La lección de Rulfo

Hay gran pobreza y miseria y hace muchísimo frío en el más profundo inframundo... Fatigas pesan sobre los muertos...

Códice náhuatl

La muerte no se reparte como un bien. Nadie anda en busca de tristezas...

J. R.

*En un seminario * sobre narrativa hispanoamericana actual que me cupo dirigir hasta el año pasado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, la obra de Juan Rulfo se constituyó en tema permanente e insustituible. Y esto, por elección de los participantes, entre la decena de textos que formaban la bolsa de nuestro viaje anual.*

Suelo pensar en lo que aquel seminario representó para nosotros; para mí, escritor latinoamericano exiliado, que enseñaba en una universidad francesa; para los estudiantes franceses que habían escogido la cultura y la literatura hispanoamericanas como base de especialización de sus estudios universitarios. Y no he encontrado hasta hoy la manera de definir o describir satisfactoriamente, en lo que podríamos llamar buena pedagogía, lo que fueron en verdad aquellos cursos en su rol de lector colectivo. Sobre sus resultados no me toca juzgar a mí. Extinguido el seminario, dispersos sus participantes, las experiencias particulares comenzarán a transformarse, quizá a influir a su vez en otras experiencias similares o, lo que es más probable, a extinguirse también sin dejar rastros.

Lo cierto es que durante el seminario los dos libros de Rulfo representaron para nosotros objeto y, a la vez, símbolo. Semejantes a un espejo ustorio —cristal y humo; universo helado y, al mismo tiempo, incandescente—, los estudiantes, compañeros de expedición y yo, al igual que ellos, sentíamos acaso la concentración de los soles sedimentarios plasmados en el oscuro barro de América. Su magia tenebrosa y al mismo tiempo las reverberaciones de su más completa transparencia: esa tiniebla cegadora que brota de una luz demasiado viva y que no permite saber, como en las auroras boreales o en las siestas ardientes del Paraguay, si es la noche que comienza o si es el día que muere.

De todos modos, ese espejo ustorio —o lo que fuere— estaba allí alucinándonos un poco. ¿Puede imaginarse la función de semejante artilugio, aunque más no sea alegórico, en la actividad de la lectura? El rayo lumínico que incendiaba naves en la antigüedad mediante el genio de Arquímedes, reflejado en dos pequeños libros. Arte de caverna y de fragua que hace una víctima de cada triunfador, habría dicho de ellos José Martí.

* El seminario se desarrolló bajo el rubro de *Una teoría de la práctica literaria* (La lectura como función creativa en la producción de textos), desde 1976 a 1983.

Allí estaban la caverna, el espejo y las imágenes reverberaban contra el cielo sombrío. En el cono óptico, los ojos terriblemente vivos de un pueblo. Y en esos ojos, la máxima concentración del deseo de ser no era más que pasado y ya casi olvido. Pero también deseo del deseo. Deseo que sólo se posee a sí mismo en tanto ignora todo lo que posee, y que, no teniendo nada, nada puede perder, sino ganarlo todo para todos. «La muerte no se reparte como un bien. Nadie anda en busca de tristezas...», murmura Susana San Juan en Pedro Páramo. *Y también el hijo de Guadalupe Terreros en* Diles que no maten: *«Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta...»*

Libro de bitácora

Para entender un poco más todo esto debo explicar brevemente el mecanismo y los objetivos del seminario —más vale taller de trabajo compartido que el ampuloso vacío de las disertaciones ex cátedra—; lo que pedíamos a la lectura como medio y no como fin de iluminación o desciframiento del palimpsesto que es toda obra creativa.

En esta busca, el coordinador no era sino un alumno más y los trabajos del curso se convertían en una aventura a la vez individual y colectiva. El curso intentó ser en todo momento un camino heterodoxo, aunque no heterogéneo; en todo caso, antinormativo y antidogmático, por lo menos desde el ángulo de ideas recibidas y de esquemas críticos y teóricos que tratan de «aprehender» el saber hecho *y no de intentar la* hechura *inédita y en continua mutación del conocimiento de esa parte en sombras que es el mundo de lo humano en relación con la obra creativa; la percepción de su palpitación central, de su tiempo y espacio propios que no pueden ser descritos por la palabra, pero que hacen que la palabra misma sea real a través de la irrealidad de los signos. Una teoría de la práctica; es decir, la teoría transformada en práctica ella misma.*

Costó un poco lograr que el sistema funcionara con naturalidad y espontaneidad en un mundo donde el Argos cartesiano continúa vigilando con la mitad de sus cien ojos a fin de que «los sueños de la razón» se queden barriendo a la puerta de la calle. Se trataba de disuadir a los más apurados de que buscaran analogías o asimilaciones más o menos superficiales, siempre fáciles de encontrar en los textos canónicos, ese superego cultural despótico y sutil. Las protestas surgían. Ellos: «Es muy difícil entender este mundo de muertos». El coordinador: «Claro que es difícil un mundo en que los vivos no recuerdan que han muerto y los muertos recuerdan su existencia pasada». Y Rulfo: «Es más difícil resucitar a un muerto que dar la vida de nuevo». Pero de pronto la vieja Eduviges Dyada salía y nos decía desde el libro: «Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga».

Hay que ir personalmente al antro de Comala, proponía entonces a los que tomaban apuntes a todo vapor. Y sobre todo, les prevenía, no hay que escribir nada ahora; *menos aún al dictado. Las dictaduras son siempre perversas y nefastas hasta en el mundo de los muertos. El despotismo, vean ustedes lo que le pasa a Pedro Páramo, convierte a vivos y a muertos en menos que nada, en una nada cansada. Hay que ir a ver lo que sucede en Comala.*

Así salíamos para allá. Incursiones en las que los distintos grupos se entregaban a

la «guerra florida». Todos los años partíamos a este «safari», un poco a tientas; si a pie, la tierra andando hacia atrás más rápida que nuestros pasos hacia adelante; si en barco, «el bauprés confundido con el timón», como en las baladas marineras de la caza del Snark. O como en el códice náhuatl, fijos los ojos en el primer sol que de día andaba y no de noche porque llegando al cenit volvía al oriente y era sólo su resplandor el que iba hacia el poniente, y en la luna que iba siguiéndola «vuelta del revés y con los ojos tapados». Y ese medio sol y esa luna enmascarada por la mitad eran los que nos guiaban hacia los ensueños culpables del señor de Comala.

Entrábamos en el libro, en los parajes de la Media Luna, siguiendo furtivamente a Juan Preciado y a su medio hermano, el arriero Abundio; hacia el inframundo donde cruje el viento negro de los cuchillos de obsidiana: el lugar adonde iban a purgar su culpa los que morían de enfermedad, así el señor como el esclavo —anticipa el códice a Rulfo*—, pero que quedaban vivos del otro lado de la muerte. Porque no se ha sabido nunca si la vida es lo que se vive o lo que se muere y luego, según lo advirtió Michelet, quién distingue quiénes son los vivos y quiénes son los muertos.*

Claro, este «morir de enfermedad», según el códice, bien se entiende que era por corrupción de los cuerpos en el tiempo. La nulidad extrema convertida otra vez en poder. En el osario de almas de Comala, era el estar esas ánimas pudriéndose en la humedad del no-tiempo, transformándose y purificándose por el fuego de la memoria. Lo de Rulfo *era, pues, otra cosa que nada tenía que ver con la vida ni con la muerte del cuerpo.*

Quizá este viejo mito de la fecundidad de la vida más allá de la muerte, esta ausencia del tiempo que también se había devorado al espacio, los melancólicos espectros del amor y del deseo que claman por reencarnarse sin cesar en el misterio del cuerpo y de la belleza soñada como quintaesencia del fenómeno humano, era lo que más atraía a los jóvenes lectores. Al viejo guía, más que a ninguno. Susana San Juan se nos aparecía como la luna vendada del códice vagando inconsolable por el inframundo de Comala, siguiendo a ese sol oscuro que sólo ella conocía y amaba.

La lectura como viaje iniciático

De esto se trataba: simplemente de aprender a leer los enigmas del corazón humano. ¿Sólo esto? Practicar a través de la lectura como aprendizaje el develamiento del sentido, de los sentidos encerrados en el texto. Entrar a habitarlo como uno cualquiera de sus moradores y ser uno más entre ellos. Podía conjeturarse que cuando el lector, olvidado de sí, se viera mirado, leído, por él mismo desde la interioridad del texto, de esa realidad segunda que constituía la palabra, la revelación del negativo había comenzado en la cámara oscura del lector, y que él podía reconocerse en esa imagen doble, en esa doble verdad.

Se divagó bastante sobre la probabilidad o improbabilidad de que este fenómeno se produjese, cada uno en la medida de sus expectativas o de sus desconfianzas. Con miradas de haber llegado tarde nos mirábamos unos a otros. En los comentarios, alguien, una muchacha muy joven creo recordar, habló de su experiencia de lectura con el libro de Artaud sobre el viaje al país de los tarahumaras. Dijo con candor, casi con estupor, que el que estábamos haciendo nosotros era en cierto modo semejante. Risas. *En una especie de transporte doloroso habló de esa identificación imposible que buscaba Artaud al elegir*

la sabiduría natural de un pueblo de indígenas mexicanos a cambio de todo el arte y la cultura de Occidente. Hubo refutaciones. Desde su silla de inválido, otro afirmó con énfasis que en la obsesión de Artaud el poder interno de su necesidad de transparencia —de clarividencia— no había podido atravesar el extravío; ese que lo había convertido en un maldito, en un excluido sin remedio. El inválido agregó, exaltado, que en Rulfo la transparencia, como invisibilidad perfecta, era su propio «pedazo de noche», el acoso de un mundo hostil que lo desgarraba pero del que no podía desgarrarse. ¿Por qué entonces no siguió escribiendo como Artaud, hasta la muerte?, gritó casi la muchacha dirigiéndose a mí. No supe qué contestarle. Sólo después pensé —quizá lo esté pensando ahora— que Artaud había regresado a la agonía del mundo que lo había arrojado de sí o que él había repudiado, y que Rulfo nunca había salido efectivamente del suyo. Por otra parte, pregunté: ¿es siempre la escritura un refugio contra la muerte? No —me respondió el inválido— cuando la escritura misma está llena de muerte como en el caso de Artaud. Y entonces salimos en silencio del aula.

Me acuerdo de esta discusión porque instauró un malentendido que pudo haber malogrado el curso. Sigo pensando que, de verdad, todo malentendido es perverso y pervierte. La escritura, ciertamente, no es siempre un refugio contra la muerte, no sólo porque ella misma esté llena de muerte, sino también porque no está suficientemente impregnada de la energía de vida de una colectividad. Silencio por silencio, quedarse mudo o sordo o ciego es, tal vez, el único refugio posible contra la corrosión del yo: la enajenación de una convicción demente en Artaud, que iba creciendo sordamente en sus últimos escritos; el solipsismo de Borges, la soledad sin límites del soberbio intelecto que devora una por una todas las luces del universo y acaba en la metáfora corporal de su ceguera. El caso particular de Rulfo es distinto. Su voluntad de silencio no se apoya exclusivamente en los signos de la escritura; esta voluntad es siempre sobrepasada en su extrema concentración interior, donde la libertad última no es aniquilada por la voz plural de la que ella forma parte y continúa proyectándose, inscribiéndose, escribiéndose, en la oralidad de un pueblo. Los ejemplos eran, pues, variados. Bien, pero para nosotros en el seminario no era esto todo. Y los muchos malentendidos formaban parte de la lección.

Florestas de Indias

Comala o los pueblos pelados del llano rulfiano no eran los únicos lugares adonde se podía ir en busca de eso *que no fuese solamente nombre. Disponíamos de otras florestas en el continente literario. Además de los de Borges y Rulfo, teníamos los textos de Cortázar, de Lezama Lima, de García Márquez, de Fuentes, de Arguedas, de Onetti, de Felisberto Hernández; también los de autores menos difundidos en Europa: Antonio di Benedetto, Juan José Saer, Ricardo Piglia y otros autores de esas «obras maestras desconocidas» a las que aludió el sociólogo y crítico literario estadounidense Vance Bourjally. Las preferencias, sin embargo, se centraron en Borges y Rulfo. Los polos de campo y ciudad en la literatura de ficción quedaron establecidos por rotación y selección.*

Los dos únicos libros de Rulfo —la obra más breve y densa y acaso la más importante e imperecedera de la literatura hispanoamericana— seguían ofuscándonos con la visión del universo humano en su materia primaria, primordial, y en las fuerzas que

lo acosan. Y junto a esta visión, y en oposición a ella, el resplandor de los mitos universales recogidos por la mente genial del viejo Borges, henchida de cultura, puro protoplasma intelectual que encontró en el Aleph su símbolo y emblema. Los dos mayores narradores de la literatura hispanoamericana; ambos de obras extremadamente condensadas, las más despojadas, antibarrocas por excelencia; el uno de origen y formación cultural europeos, que escribía en Buenos Aires o en la Biblioteca de Babel; el otro, de raigambre mestiza, que escribía en México con la entonación oral y coloquial de la gente del campo traspuesta a una escritura de asombroso refinamiento; ideológicamente divergentes, pero ambos creativamente complementarios y totalizadores de las esencias cruzadas que nutren esta literatura, atraían el interés de un grupo de jóvenes lectores europeos en un modesto seminario-taller, en una universidad de provincia en Francia.

Así, durante siete años, viajamos desde la diminuta esfera de casi intolerable fulgor del Aleph, «con todo el espacio cósmico sin disminución de tamaño en su interior», al enorme y monstruoso esqueleto de Pedro Páramo desmoronándose sin cesar como un montón de piedras sobre la tierra mexicana y latinoamericana. Carnaval en negro de humo y óxido de hueso como grabado por José Guadalupe Posada entre los glifos rupestres del inframundo de Comala. Y al fin fue en este lugar que se llevó su lugar a otro lugar donde nos detuvimos por siete años o siete milenios. Poco importa. Y esto por elección casi siempre unánime de las sucesivas hornadas de participantes del seminario.

No corresponde juzgar en estas notas —ni yo tengo ganas ni capacidad para hacerlo— los motivos de esta preferencia. Alguien lo hará a sus horas cuando ya no haga falta saberlo.

Lo que tal vez resulte instructivo —al menos lo fue para mí; ignoro si lo sería para un especialista en literatura comparada o en sociología de la literatura— es recoger la lección de esta lectura colectiva por estudiantes extranjeros de libros de ficción hispanoamericana en sus textos originales. Reparar en el fenómeno de extraversión-reversión que estos textos produjeron en un segmento cultural determinado —en este caso, el de los futuros enseñantes de literatura hispanoamericana en Europa—, habida cuenta de que en estos países los diversos estratos de lectores, desde el gran público a los centros de crítica especializada y de las revistas literarias, se sintieron desde siempre atraídos prioritariamente por el exotismo y sus grandes flores carnívoras (en el mismo nivel que las gitanerías, japonerías, etcétera, o incluso los residuos deceptivos de un romanticismo trasnochado y «enserenado» en el relente de los cielos equinocciales). O por la ficcionalización extrema que busca abolir la realidad tal cual es tras el decorado del «realismo mágico» o de «lo real maravilloso» y la quincallería de los alquímicos del lenguaje.

Otro aspecto de la misma cuestión es que el élan *interior de estos lectores juveniles supo quebrar instintivamente las anteojeras racionales, los estereotipos del «buen salvaje» y hacer oídos sordos al gran barullo consagratorio en torno a los monstruos sagrados entronizados en las hornacinas del* bestsellerismo, *para preferir a estos «malditos» de la humildad silenciosa. No es frecuente este fenómeno; tampoco son durables,* ¡hélas!, *sus efectos de ascesis y de asepsia en pequeña escala.* Nevertheless...

Arcaísmo y modernidad

Las clases eran registradas en vídeos; de tal suerte, los lectores se veían en «personajes» reales de las historias imaginarias que leían y comentaban. Una o dos veces, cuando el número de participantes cubrió el dramatis personae *de la novela de Rulfo, cada cual re-presentó, como en un psicodrama, a uno de los moradores fantasmales de Comala. Y en los efectos de esta especie de film biológico desdoblado, cuando los vídeos eran visionados, aumentaban la sensación de verosimilitud, pero a la vez de irrealidad de las representaciones. Y entonces la lectura se* oía *y se* veía *en sus movimientos interiores y la voz de los lectores-actores era todo el cuerpo del leyente. Nos sorprendía incluso que un director imaginativo no hubiera intentado la puesta en escena de esta «tragedia del subsuelo», que no hubiera cedido en vigor y novedad a las mejores piezas de Beckett.*

Las obras de Rulfo, a medida que trabajábamos en ellas, nos enseñaron que el arte de la lectura es siempre anterior a la escritura, incluso de textos no escritos y que acaso no se escriban jamás. Lo testimonia la misma obra de Rulfo escrita en la tesitura del lenguaje hablado, que la percepción entrañable, física y hasta onírica de la oralidad de un pueblo en sus raíces sensoriales más sensibles, traspone a la escritura. Un fenómeno de fonosíntesis vagamente parecido al de fotosíntesis, en el que la sustancia viva del habla —como la presencia verde de la clorofila en las plantas— es la que cristaliza los signos bajo la radiación lumínica de la lengua.

El propio Rulfo explicó muy bien este fenómeno. «Quería —dijo— no hablar como se escribe, sino escribir como se habla; el que habla relata al que oye sus propios movimientos. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi propia conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. El dolor es doloroso para cualquiera. Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura».

He aquí la ley de su metal y de su transparencia, de su sonido y de su silencio, de su pluralidad y de su unicidad. Nadie supo expresar mejor las esencias de esta ética y poética de la renunciación que conforman su obra. Y su vida.

«Para sacarle provecho a Rulfo —apunta sabiamente Elena Poniatowska— hay que escarbar mucho, como para buscar la raíz del chinchayote. Rulfo no crece hacia arriba, sino hacia adentro. En sus cuentos han hablado muchas almas individuales, pero en Pedro Páramo *se puso a hablar todo un pueblo, las voces se revuelven unas con otras, y ya no se sabe quién es quién. Mas no importa. Las almas comunicantes han formado una sola; vivos o muertos, los hombres de Rulfo entran y salen por nuestra propia alma como Pedro por su casa». Y añade: «Rulfo siempre tiene un aire de poseído, y a veces se percibe en él la modorra de los médiums, anda a diario como un sonámbulo. Tiene mucho de ánima en pena. El propio Rulfo lo admite: "Por lo sombrío que soy creo que nací a medianoche"».*

Bajo el signo de estos saberes simples y profundos, el seminario-taller se fue despojando poco a poco de esas «variedades resignadas del delirio de interpretación». Los jóvenes lectores no esperaban ya que Rulfo les «explicara» sus textos, su escritura traspasada por muchas voces. En algún momento creímos incluso oírle decir que, por más

que quisiera comentar, repetir de otro modo esos movimientos internos de su imaginario, no podría hacerlo un autor sino volviéndose todo él un ser imaginario y disolviéndose por entero en la realidad de la ficción.

Los lectores-participantes se volvían pues «imaginarios», o por lo menos imaginativos. Sus siluetas vestidas de blusas y blue-jeans y no con los harapos de la gente de Comala, a veces borrosas por la mala luz de los vídeos, les hacían sentir la sensación de una realidad, de una escritura fantasmalizada.

De la lectura pasaban a su propia escritura. Así surgieron los primeros croquis de los textos rulfianos, identificados con la sustancia imaginaria de los textos en la realidad de la ficción. Lo cual no suponía la anulación de la conciencia crítica, sino, por el contrario, su afinamiento, su mayor acuidad de percepción. Parecían, al principio, esos dibujos estarcidos por el cisquero. La muñequita de trapo rellena con polvo de carbón iba sembrando a través de las cartulinas perforadas, como la tierra porosa de Comala o de los llanos calcinados, manchas apenas silueteadas. Sombras nebulosas de la escritura inimitable e irrepetible. Pastiches, algunos bastante felices por ese amor sin esperanza que el plagio celebra. Surgió incluso, hacia el final, un texto que Rulfo no habría desdeñado entre los suyos. Su tema era precisamente la presencia del ruido y del sonido que sobrevivían enterrados en ese mundo que «mataron los murmullos».

Más tarde, comentarios, maestrías, tesis, ensayos, memorias: toda la gama de las tentativas de aproximación incubadas durante la travesía. Más de un centenar de testimonios —entre escritos y vídeos— de apreciables méritos, registraron el bullir de originales hallazgos que la función creativa de la lectura había suscitado y que fueron sedimentando y decantándose poco a poco. En conjunto y cada uno de ellos dieron la imagen vivencial y convivencial —no las exégesis casi siempre rudimentarias— de esta obra impar. Una obra que gira en su propia órbita entre las constelaciones de nuestra literatura narrativa. Una obra que continúa hablando en su silencio. Su sonido más puro es precisamente esa «omisión de sí», que afirma, por contraste, la perennidad de su presencia. Obra múltiple y única cuya riqueza es la del anillo por su vuelta.

AUGUSTO ROA BASTOS
2, rue Van Gogh
31100 TOULOUSE (Francia)

Descendimiento de Hernán Barra Salomone *

*Ahora me vienen con que es el Ñato ** Barra el que le ha dado un portazo*
a todo esto, él tan fino y
veloz como su nariz que se adelantaba a
verlo todo de un tiro como llorando,
como riendo de este abuso
de precauciones impuestas por la servidumbre de
morir, ahora
lo cierra todo y sale. O

más bien se me adelanta unos minutos escasos con un 3
en la mano, ¿a dónde vas con ese 3
peligroso que puede
estallar, a dónde va corriendo ese loco?: ¿olvida
que la república arde, el aire arde, los baleados
allá abajo arden en
la noche?

Hay el hombre que entra y hay el que
sigiloso se va desnacido
de unos días verdes, y es el mismo omnívoro, sin embargo,
el mismo que olfateó mujer y en ella Mundo en
comercio con el Hado, ¿cuál Hado?; a un metro siempre
de la incineración, tan apuesto y seguro en su traje hilado
con hebra de mercader, cortado por

---

* A 31 de enero de 1985. Para Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid. Querido Blas: Me honra usted con pedirme algo para ese homenaje a Juan Rulfo de quien soy fiel amigo. Aún recuerdo su paso por Chile el 69 y cómo hicimos un viaje en automóvil desde Viña del Mar a Isla Negra, donde le presenté a Pablo Neruda. Los tres dialogamos allí mirando el oleaje borrascoso del Pacífico. También estaba en casa de Pablo el personaje singularísimo del texto que le incluyo, un hidalgo venido a menos que no tuvo nada que ver con las llamadas letras creadoras, pero más prodigio que el prodigio, un verdadero loco sagrado. Murió hace un mes de cáncer y ya es la ceniza que él mismo pidió ser. Pienso que el pensamiento mágico de este desconocido anduvo en el oxígeno de Pedro Páramo. Un abrazo para el poeta Félix Grande y para usted. GONZALO ROJAS.

** Ñato, por designio paradójico, es aquí naricísimo, conforme al tono burlón de los chilenos.

la Fortuna, ¿cuál fortuna,
chillanejo perdedor, cuál
fortuna?

Viene uno al mundo por ejemplo en Chillán de donde se deduce que en
Chillán está la fiesta, habrá que lacearlo
con paciencia al animal, con
encantamiento, como se pueda, entre
exceso y
exceso, por sabiduría
y epifanía como dice el guitarrón, para
que aparezcan los dioses
sueltos, ¡el Mercado
estará lleno
de dioses sueltos: mendigos
que vienen de otra costa, músicos ciegos con
caras de santos tirados al sol rodeados
de desperdicios, palomas que
de repente salen solas de adentro del aire!; ellos
hablan con ellas y ven, *¿qué es lo que ven? Tú no*
creías,
no creías en los alumbrados, yo
creía.

Qué bueno ahora hablar de esto, qué bueno hablar
de esto ahora entre los dos hasta las orejas como jugando
a hacer Mundo, tú con tu número
en el circo de caballero lastimero, yo
con la pobre máscara de Nadie porque uno es Nadie
si es que es uno, qué bueno
hablar por hablar en el remolino, celebrar el
seso más lozano que hubo, la nariz
gloriosa que estará en el cielo, el barranco
en el medio, ¿me oyes?, ayer no
más me contaron que te quemaron y lloré,
lloré llovizna de ceniza por el poeta pura sangre que fuiste
porque eso fuiste: un poeta pura sangre,
mejor que ninguno, a la
manera de los sentidos desparramados, entre
el zumbido y el ocio, sin
la locura de durar mil años
¡modas que se arrugan!, flaco y
certero y lúcido, con esa gracia
que no tuvo nadie. ¿Quién tuvo esa gracia?
Vamos a ver, ¿quién la tuvo?

Pasa que uno muere, eso pasa, quedan por ahí
hijos, algunas tablas si es que
quedan algunas tablas; arrepiéntete le
dice a uno el cáncer; ¿arrepiéntete de qué? ¡Tu madre
se arrepienta de haber parido miedo! De Rokha
hablaba de átomos desesperados que nos hicieron hombres.
No sé.
Diáfano viene uno.

GONZALO ROJAS
Torreón del Renegado
Casilla, 124
CHILLAN (Chile)

Juan Rulfo en 1928

La madre le tapó los ojos para que no viera al abuelo colgado de los pies. Y, después,
las manos de la madre no lo dejaron ver al padre agujereado por los balazos,
ni a los tíos balanceándose, al soplo del aire, allá en lo alto de los postes de telégrafo.
Ahora ya no hay madre que le defienda los ojos. Sentado en la cerca de piedra que culebrea
por las lomas, Juan Rulfo mira su tierra áspera. Ve a los jinetes de la
rebelión cristera emergiendo del humo, allá lejos, al galope la inmensa cruz de palo, y
tras ellos el incendio. Ve la hilera de los ahorcados, pura ropa en jirones
vaciada por los buitres, y ve una procesión de mujeres vestidas de negro.
Juan Rulfo es un niño rodeado de fantasmas que se le parecen.
Aquí no hay nada viviente. Los que parecen vivos, son muertos que disimulan. No hay
más voces que los aullidos de los coyotes, ni más aire que el negro viento que
sube, en tremolina, desde el fondo del barranco donde le mataron al padre. Juan no tiene
más de diez años, pero sabe que las ánimas seguirán penando, pobres
vagabundas de estos llanos de Jalisco, hasta que el silencio encuentre la palabra que busca.

EDUARDO GALEANO
Dalmiro Costa, 4462
MONTEVIDEO (Uruguay)

Algunos juanes de Rulfo *

¿Le llamaban realmente así en Sayula y en San Gabriel no siendo aristócrata y cuando era niño todavía?

¿Le inscribieron con ese nombre cuando le mandaron a la escuela de Guadalajara?

Y al pasar lista ¿decían cada día «Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno», a lo que él respondía simplemente «Presente»?

(«Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de plátanos, y aunque siento preferencia por el verbo arracimar, me hubiera gustado un nombre más sencillo.»)

O sea que El llano en llamas *pudo estar firmado por Carlos Pérez, y* Pedro Páramo, *por Nepomuceno Vizcaíno,*

pero lo cierto es que cuando en su baraja onomástica él escogió llamarse Juan Rulfo (lo que era casi pseudónimo porque «lo de Rulfo lo tengo de María Rulfo Navarro que se casó con mi abuelo materno»)

él ignoraba —como ignora tantas cosas de sí mismo— que era el nombre que iba a darse la literatura latinoamericana para despertar de su siesta tropical.

¿Y por qué no Juan Pérez, por ejemplo, que es como se llaman todos, a veces

(todos quiere decir esas personas a quienes apenas ya les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón?,

o Juan sin Tierra, no por rey ni por inglés, ni porque se hubiera rebelado contra el padre o hecho asesinar a sobrino alguno, y ni siquiera por habernos dado una suerte de Carta Magna de las libertades de lo imaginario, sino porque no hay tierra en su suelo («Nací en el estado de Jalisco. Es un estado muy pobre... la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra... Y esa zona tiende a desaparecer.»)

O también Juan sin Nadie («A mi padre... lo mataron una vez cuando huía... a mi tío lo asesinaron, y a otro y a otro... y al abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió... Todos morían a los treinta y tres años») como a quien se le siguen muriendo todos en América Latina en esta larga guerra tonta de gobiernistas y cristeros. («Cuando murió mi mamá me metieron en un orfanato que parecía un correccional.»). Y era difícil crecer sabiendo que la cosa donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta.

---

* Los subrayados están tomados de textos de Juan Rulfo, y las citas entre comillas, de conversaciones sostenidas por él con María Teresa Gómez Gleason, Luis Harss, Antonio Benítez, Arturo Melgoza, José de la Colina, la revista *Nueva* de Quito y conmigo.—J. E. A.

O Juan Todos porque en el mapa oral de sus quince cuentos y de su novela una, las voces se mezclan, se cruzan, se enredan, se confunden, irreconocibles, colectivas,

es una población entera la que habla, cuando habla, para decirse cómo se fueron hundiendo para adentro o cómo se les fue cayendo el alma y otras historias igualmente agradables

que se cuentan en voz baja y acostados los que, como si fueran a hacer el amor, van a estar mucho tiempo enterrados.

Juan Solo en medio de quienes le admiran, le quieren, le rodean, le protegen, le exhiben para placer de los demás, como quien comparte una alegría rara, más bien única, con los que saben y con los que creemos que saben

(yo recuerdo una noche / en un departamento de París —quien lo arrendaba ha muerto— / somos pocos los latinoamericanos / quizá ocho, digamos once o diez / hay algunas ¿demasiadas? parejas de franceses / cada vez que entra una de ellas él se levanta («Presente») / otra vez niño en el orfanato / presentándose «Juan Rulfo a sus órdenes» /

y las parejas tocándole apenas la punta de los dedos / sin oírle ni el nombre / sin saber quién es Pedro Páramo y menos aún que ya es un Mito / sin saber quién es Juan Rulfo y menos aún que era ya una leyenda /

porque no tiene facha de exiliado / no es folklórico / es atípico / no es exótico /

por ejemplo no es cetrino / y tiene los ojos azules y el fino cabello claro /

y sobre todo porque había whisky vino y bocadillos en la mesa /

y yo preguntándome ¿qué tal, si en la prisa que llevaban como buenos franceses invitados al abrevadero, él les hubiera detenido diciéndole a cada uno «Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno a sus órdenes»?

Pero eso es imposible en Juan Callado, ése que ya ha mascado todas las palabras del idioma para dejar salir las que valen la pena y sólo esas, porque es «como el campesino de Jalisco... Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla, más bien»,

imposible en Juan Lacónico por hablado y a brazo partido por escrito: («Trataré de defenderme del barroquismo por todos los medios a mi alcance», Juan sin Miedo al vacío).

Juan Ausente («... durante la construcción de una presa gigantesca... Se trataba de obtener de unas veinte comunidades indígenas que ya no cultivaran la tierra con el sistema tradicional de quemar los montes... Estuve dos años allí. Y sabía de qué se trataba. Pero escribir un informe para mí es muy difícil. No tengo visión de reportero. No puedo escribir sobre lo que veo, lo que observo»),

por eso no se ve nada en su novela, es oral, se oye todo en ella: el galope del caballo fantasma, las puertas que se cierran sobre el recién llegado, el caer de la polilla, el bisbiseo brusco de un incesto que se lava la cara con la ternura ajena, el gozo de la mujer deseosa suplantando a la deseada en su noche de bodas porque la luna estaba brava, *y* el agua suena plas plas y otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel,

novela susurrada en medio del colérico vocerío latinoamericano, murmullo subterráneo, cuento casi duro, amoroso casi, seco de lágrimas, contado al oído en la lengua de los indios que suena como un arroyo intermitente golpeándose contra los dientes

y en la que los adjetivos caen, como sobre una sábana de arena templada, sobre la gente y la tierra cuarteadas por la miseria y la canícula

como la primera lluvia aliviadora en la parte de arriba del tiesto de Comala.

Juan Secreto con su pequeño misterio a voces («Estas cosas que estoy escribiendo ahorita... son una serie de historias, cuentos también, y una novela corta. Era una historia precisamente recogida en La cordillera *que ya la tiré. Pero algo se salvó de allí. Sí... Es un relato largo. Más bien una novelita, una novela corta»)*

confesándonos luego, Juan Travieso, que «eso de La cordillera *son cosas que les digo a los periodistas para que me dejen tranquilo»*

(¿Habrá pensado alguna vez en la suerte que tuvo Rimbaud, cuando dejó de ser el mocoso insolente de la poesía,

porque no había periodistas, víctimas inocentes de su oficio que les hace emplear a veces el mismo procedimiento de las maestras de escuela y de los comisarios de policía,

y no había esos coloquios, encuentros, congresos de escritores en los que nunca falta alguien que le acosa, él también, con preguntas,

como si hubiera sido o fuera becario de la sociedad o mandatario de sus lectores que le piden cuentas acerca de lo que ha estado haciendo después de lo que hizo?)

Juan Intacto no sólo tras El llano en llamas *sino incluso después de* Pedro Páramo *(«Este librito no creo que tenga calidad. Son los lectores los que se la han dado»),*

Juan Integro en su silencio honrado («Lo malo es que cuando un libro tiene éxito de venta los editores obligan a su autor a que escriba sin que interese mucho la calidad»)

Juan Discreto que habría podido darnos dos, tres, cuatro novelas —¿siempre la misma, como se sabe?— antes de encontrar la única («Yo tenía ya la idea... pero me faltaba la clave». «Intentaba explicar..., no sugería las cosas... explicaba por qué razón. Y cuando noté que todos esos materiales sobraban, entonces agarré unas tijeras y fui quitando todas las explicaciones y las cosas racionales que había...»),

y «lo racional» sobrante eran más de trescientas páginas o sea que debió romper, cortar, desgarrar, quemar con unas tijeras para llegar completo al fin de su camino

como si Juan Severo hubiera decidido comenzar por el último libro y quedarse allí, monumento a sí mismo, estatua de poesía.

Juan Lazarillo nos conduce por la topografía del infierno —un infierno no peor que éste, en fin de cuentas, porque en ése uno puede ser acogido por Eduviges Dyada, o haber conocido a Doloritas, o haber quizá amado a Susana de San Juan, o haber vengado a los pobres desmoronando el montón de piedras que fue al final el cacique—,

o por el secreto cementerio donde las almas se encuentran, se conversan, ya no temen recordar, siguen amando, y de cuya última página salimos con la sensación de haber perdido algo como el paraíso, es decir el lugar natural para vivir toda la muerte, y a cuya primera página volvemos sólo para imaginar que moriremos de nuevo.

(«Tuve alguna vez la teoría de que la literatura nacía en Escandinavia, en la parte norte de Europa, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba a otros sitios»).

Y nosotros, ¿no tuvimos acaso la sensación, casi teoría, de que nuestra novela nacía en Comala, en la parte norte de América Latina, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba a otros sitios?

y la creaba Juan Tácito (recaudador de rentas, agente de inmigración, empleado de

publicidad, funcionario de un programa de riego para las zonas áridas, guionista de películas comerciales, funcionario del Instituto indigenista porque «La cosa principal de mi vida es conseguir trabajo para sostener a mi familia, ya que mi mujer y mis hijos tienen la costumbre de comer todos los días»,

ése que dice «Nunca tomé la literatura muy en serio como para dedicarle a ella todo el tiempo», «Escribo cuando me viene la afición... como una vez me dio por la fotografía»,

sabiendo, Juan «Aficionado» —¿pero lo sabe realmente?—, que sobre cualquier cosa que escriba nos abalanzaremos como si nos hubiéramos quedado sin literatura desde hace treinta años

esperando a que le venga la afición.

O estará, me digo, poniendo él mismo en práctica el consejo que hace mucho le diera a un joven escritor para «superar su crisis de creación» (y éste creía, dice, que «era un problema de adjetivos y gerundios»): dejar de escribir un mes o mes y medio (¿pero cómo se mide el tiempo en el universo de Rulfo?), comer bien, sin exceso, acostarse y levantarse temprano,

y él ya sin necesidad de escribir porque, al revés de un personaje suyo, «lleva andado más de lo caminado».

Ahora he vuelto una vez más a oír la lluvia que cae en sus renglones como llueve en mi páramo distantemente ecuatoriano

y nuevamente le agradezco que haya nacido y siga existiendo

como si su existencia justificara la mía y su silencio mi pereza.

Pero hace mucho que no voy a un congreso («Los congresos no sirven de nada... sólo para volver a ver a los amigos»),

hace mucho que Juancito Caminador no ha venido a llamar a la puerta de París con cigarrillos mexicanos o tequila para los sedentarios gustosos o involuntarios

y hace diez años que no voy a México.

Quiero decir entonces que hay ganas, necesidad, urgencia de volver a ver pronto al Juan Grave, al Juan Torvo, al Juan Hosco de que hablan quienes lo han mirado sólo de lejos (o con el desencanto de Sara Facio y Alicia D'Amico que en una semana jamás pudieron retratarle ni siquiera con teleobjetivo, mientras otros se cambiaban de camisa

y de sonrisa antes de cada disparo de las fotógrafas frustradas),

ganas de verlo sonreír desde adentro y abrazar desde arriba, desde la altura de quien encuentra por azar al hermano pródigo o le busca para darle el pésame por la muerte del padre,

aunque tras el humo y las palabras de la noche Juan Fugaz se nos vaya, deslizándose, pegado a las paredes,

y dejándonos hasta la próxima vez la dolorosa impresión de que la amistad tampoco basta para arrancarle la costra de las dentelladas que le fue dando la vida.

JORGE ENRIQUE ADOUM
365, rue de Vaugiraud
75015 PARIS

El libro inexistente de Comala

En el principio era Comala. Y, sin embargo, Comala aún no existía. Por entonces, todavía Juan Preciado no le diría a Dorotea que lo mataron los murmullos, aunque ya traía retrasado el miedo, ni Pedro Páramo era un rencor vivo que habría de irse desmoronando en su propia muerte como un montón de piedras, suplicando por dentro. Todavía Comala no tiene un camino que subía y bajaba según se va o se viene, y el Padre Rentería ya sabe que en Comala no se dan las uvas porque sólo arrayanes agrios y naranjos agrios crecen en Comala, tantos como para hacer olvidar el sabor dulce de las cosas.

Aún no se ha dispuesto el cielo sobre Comala y ya el caballo muerto de Miguel Páramo galopa en la noche en busca de su amor muerto. En Comala los muertos y la muerte resuenan bajo el cielo y bajo la tierra. Incesantemente. Igual que los gritos del ahorcado que resonaban años después en el cuarto de la hostería de Eduviges Dyada. La muerte es el fulgor de Comala. Es su sombra y son sus sonidos. Hasta cuando llueve suena a agua agusanada. En Comala llueve como si agonizase. Sólo Susana San Juan, cuando vuelve papelotes, tendrá los labios mojados como si los hubiese besado el rocío.

En Comala el aire soplaba envenenado por el olor a podrido de las saponarias y los murmullos de los muertos. Sin embargo, hubo un tiempo en que Comala fue una hermosa llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Todo lleno de árboles y de hojas y el aire que cambiara el color de las cosas. Así será Comala para Dolores Preciado, como una alcancía en la que guardó los recuerdos. Pero aún no hay recuerdos. Y Comala es ya un pueblo lleno de ánimas, un puro vagabundeo de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo. Ni siquiera Damiana Cisneros, caporala de las sirvientas de la Media Luna, porque una noche se hará respetar. Tampoco aquellos sobre los que Pedro Páramo juró vengarse tras aquel 8 de diciembre cuando amaneció gris, no frío, pero gris. Después de aquella mañana en que las campanas tocaron por tres días y siguieron con un sonar hueco, como de cántaro o de garganta de muerta. Bartolomé San Juan lo recordó antes de ser asesinado: Comala sabe a desdicha. Y esa imagen habrá de borrar todos los demás recuerdos. Aunque todavía no existan los recuerdos ni las imágenes.

Pulco era un pueblo muy pequeñito, con unos dos mil habitantes. Estaba metido en una barranca, con calles torcidas y empinadas. Mi abuelo construyó, en realidad, casi todo el pueblo, el puente sobre el río, la iglesia, casi todo el pueblo lo construyó mi abuelo. Pero vino después la revolución cristera y a toda la gente de los pueblos pequeños nos concentraron en los grandes. Por eso pasamos a vivir a San Gabriel. Pero yo nací en Pulco.

«Alguna vez creíste que la literatura debió nacer en Escandinavia. Recuerdo haberte oído decir que siempre te gustó Hansum. Y el islandés Halldor Laxness, los rusos, el francés Jean Giono. En todos ellos encontraste el amor por la vida, la atmósfera brumosa, la inclinación por la naturaleza. Eso te atraía. Tú amas la tierra. Y a los hombres: tanto a los que yacen sepultados bajo tierra como a los que viven su largo camino de soledad.»

Fueron las mujeres las que crearon la rebelión cristera. Ellas empujaban a sus hermanos, esposos o hijos a luchar. Si les decían «¡No sois hombres si no vais a luchar por la causa de Dios!», lo tomaban como una ofensa muy grande y todos tomaron las armas. Aquello fue algo estúpido, porque ni los cristeros tenían posibilidades de triunfo ni los federales contaban con recursos suficientes para acabar con los rebeldes. Además, las mujeres tenían que luchar, eran las que surtían el parque, las que almacenaban el armamento. Era muy difícil acabar con aquella rebelión.

En donde yo vivía todo fue muy agitado, francamente violento. Sobre todo, fue una zona estremecida por el saqueo. Vivíamos azotados por la violencia. Entonces supe que el hombre lleva consigo una violencia retardada que, en cualquier momento, puede saltar.

Antes estaba Luvina, el lugar donde anida la tristeza. La gente iba como con la cara entablada que no conoce la sonrisa. Luvina era un lugar muy triste. Hasta el horizonte estaba desteñido. Nunca fue azul el cielo sobre aquel lomerío pelón, todo envuelto en el calín ceniciento. Y, además, llovía poco. Unas cuantas tormentas a mediados de año que dejaban el pedregal flotando encima del tepetate. Entonces, las nubes se arrastraban por el cielo que nunca era azul. Cuando las tormentas, la tierra de Luvina se llenaba de pasojos de agua, como si a la tierra le hubiesen crecido espinas. Y las nubes daban tumbos de uno a otro cerro. Pero llovía poco. Poco o casi nada.

Además, estaba el viento. Un viento que se plantaba en Luvina como si llegase para morder las cosas. En tremolina. Decían que era pardo porque arrastraba arena de volcán. Pero allí, en Luvina, lo veían negro y sabían que no dejaba crecer ni a las dulcamaras. Las dulcamaras son unas plantitas tristes. Como Luvina. Tanto que hasta se podía oír cómo avanzaba la noche.

En Luvina el tiempo era muy largo. Los años se amontonaban sin que a nadie le preocupara echar la cuenta. Después del día, la noche. Y así siempre. Solamente el día y la noche. Y vuelta. Como si en Luvina se viviera sin tiempo o en la eternidad. Hasta el día de la muerte. Decían en Luvina que la muerte era para ellos una esperanza. Así era allí la cosa.

Decían también que la tierra, de tan empinada, se desgajaba en barrancas hondas, sin fondo. De aquellas barrancas a Luvina subían los sueños. A lo mejor Luvina misma era un sueño. A lo mejor sólo era el reflejo de otra imagen.

«Pareciera que las palabras viven por sí solas en lo escrito. Sabemos que no defines, que huyes del abuso del adjetvo, que prescindes de toda prescripción o posición subjetiva. Sabemos que te caracterizan la concisión, la economía de palabras, la desnudez originaria, ningún exceso... Como si te embargara un prodigioso pudor. Aludes más que relatas. Sobrecoge tu refulgente sobriedad, la trágica poesía que destila tu escritura. Leerte es sentirte y sentir que nos afecta tu latido.»

El nombre no existe, no. Es una derivación de Comal. El Comal es un recipiente de barro que se pone sobre las mesas, donde se calientan las tortillas. De ahí vino. Comala: lugar sobre las brasas.

Con frecuencia, muchas personas han querido visitar la zona, fotografiarla, así como a los personajes, para números especiales de revistas y otras publicaciones, por ejemplo, y no lo han conseguido. Esos paisajes o esas sugestiones de paisajes no existen. Tampoco mis personajes tienen rostro.

A mí me tocó estar una noche en un pueblo al pie de la Sierra Madre. La gente se había ido y cuando llegué las casas tenían candados. Había calor y soplaba mucho el viento. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y en la noche las casuarinas mugen, aullan con el viento y el calor. Entonces comprendí la soledad de aquel lugar. Así debía ser la soledad de Comala.

En Comala ponía Dolores Preciado su querencia. Decía que Comala era un pueblo que huele a miel derramada. Decía que Comala blanquea la tierra, que la ilumina durante la noche. De esa manera pensaba Dolores. Ni siquiera cuando Pedro Páramo le demandaba el desayuno y ella se levantaba antes del amanecer Dolores sentía de otra manera. Tampoco cuando sus ojos humildes se endurecieron y empezó a odiar a Pedro Páramo. Si tenía algo bonito Dolores eran los ojos. Luego se le endurecieron. Después suspiraba queriendo ser zopilote para volar y desprenderse del desprecio. Pero ella amaba Comala.

Dolores veía subir y bajar el horizonte con el viento que movía las espigas. En seguida asomaban las llanuras verdes y los granos hinchados de amarillo. También podía oler la alfalfa, los naranjos tibios y hasta el vaho del pan a la mañana. Así veía Comala pese a las levantadas para aprender el nixtenco y luego batallar de un lado para otro seguida por el rondín de gatos. Estaba acostumbrada a pasar lo peor, pero sus ojos se le endurecían cuando sentían que Pedro Páramo la llamaba «¡Doña Doloritas!», para reprocharla.

En Comala dejó Dolores Preciado su querencia. Quería el lugar y allí los sueños la enflaquecieron hasta sentir la vida como si se ventilase en un murmullo. Marchó del lado de Pedro Páramo. «No faltaba más, doña Doloritas», dijo él. Sin darle importancia, sin conocer cuánto ella lo aborrecía. Dolores voló entonces como un zopilote solitario en el cielo. Se fue para siempre. Nunca volvió a sentir el sabor del azahar de los naranjos de Comala en la tibieza del tiempo. Se le fue olvidando como se escurre el agua entre los dedos. Para cobrar caro ese olvido y no otro fue que su hijo Juan Preciado llegó un día a Comala.

Vine con mi pobreza desde el interior hasta México y un tío mío se opuso a que llevara el apellido. Algo realmente grotesco. Tuve que convertirme en Juan Pérez. Sólo cuando empecé a escribir recobré el nombre paterno. Fue como una resurrección.

Mi nombre completo es Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuese el vástago de un racimo de plátanos, y aunque siento preferencia por el verbo arracimar, me hubiera gustado un nombre más sencillo.

En la familia Pérez Rulfo nunca hubo mucha paz. Todos morían temprano, a la edad de treinta y tres años. Y todos eran asesinados por la espalda.

«La violencia acosando, como un brote espontáneo, natural, sin que sea útil buscar móviles o explicaciones. Se da. Es. La violencia como signo constante. Violencia de la opresión interior y exterior; violencia de la injusticia y la pobreza; violencia frente al lenguaje; violencia reflejo de la crueldad; violencia del dolor humano. Las formas de la violencia desembocan en la escritura. Y, en el texto, una virtud esencial: la interiorización de esa violencia que deja de residir en lo accesorio para instalarse en el mismo corazón de los personajes. Ni siquiera el argumento o los escenarios o los recursos verbales: la violencia es la realidad sin salidas. Violencia interior y universal. Motivo narrativo y, también, experiencia, memoria.»

Tenía yo apenas diez años cuando vimos llegar a casa un caballo. El animal cargaba un bulto envuelto en un jorongo. Aquel bulto era el cadáver de mi padre. Lo habían asesinado por la espalda.

Comala olvidó el mar. Tal vez eso hizo que fuera otro infierno. Ninguno en Comala aprendió el movimiento del mar. Menos Susana. Susana San Juan, que estaba loca. Ella quiso creer que Comala no era un páramo apagado. Lo veía como quien mira las luces de San Telmo o el sol cuando encandila y se mete dentro de los ojos. Susana San Juan temía la oscuridad. Por eso siempre estuvo aluzada su ventana, noche tras noche. Hasta que murió y Pedro Páramo hizo que sonaran las campanas aquel día que amaneció gris, no frío, pero gris. Susana San Juan nunca conoció Luvina, ni su calín ceniciento, ni las dulcamaras que son tan tristes. Sí conoció el mar y sus luces. Tenía encandilado el sentido.

En el mar se bañaba desnuda y volvía fosforescente entre los «picos feos», esos pájaros que gruñen como si roncasen, esos que al salir el sol desaparecen. Susana San Juan cerraba los ojos, abría los brazos, desplegaba las piernas y aguardaba que la marea dejase rastros de espuma sobre su cuerpo. Pedro Páramo sólo la acompañó una vez al mar. También se quedó desnudo. No volvió. Dijo que Susana le gustaba más cuando la noche, bajo las sábanas, en la oscuridad. Ya desde entonces Pedro Páramo era una sombra, un oscuro murmullo entre los otros murmullos de Comala.

También Dolores Preciado veía Comala como mirada distinta como Susana San Juan. Tampoco ella conoció Luvina y eso que Luvina estaba antes. Quizá sólo fue Rulfo el único que estuvo en Luvina para oír cómo avanzaba la noche y sentir la soledad mientras las casuarinas mugían y aullaban con el viento y el calor. Pero eso ahora no importa. Importa que Dolores Preciado no soñaba con el mar. Recordaba la tierra. La tierra que soñaba estando muerta, la que hacía de Comala una hermosa llanura en la que maduraba el maíz antes de convertirse el pueblo en un puro vaganbundeo de ánimas muertas sin perdón. Pedro Páramo nunca fue al mar con Dolores Preciado. Sólo la llamaba «¡Doña Doloritas!», para recriminarla. Con Susana San Juan era distinto. Pero acabó ausente, se apagó la luz de su ventana y fue entonces el repicar durante tres días desde las espadañas.

Para Dolores Preciado, Comala era una tierra feraz, con el aire que cambiaba el color de las cosas. Susana San Juan se entregaba a las olas, purificándose. Para ella, Comala era el regusto del calorito sobre la arena. La una estaba por morirse o muerta desde el principio. A la otra, la amedrentaba lo oscuro y estaba loca. Las dos meros murmullos. Igual que las casuarinas en Luvina. Como el rumor ajeno, desconocido, del mar de Comala.

Faulkner es un gran escritor a mi gusto, pero no hay ni sombra de su influencia en mi novela.

En la narración están rotos el tiempo y el espacio. En eso influyó el hecho de que trabajara con muertos, y eso facilitó el no ubicarlos en ningún momento, pudiendo estar en todas partes de manera que aparecieran en el momento preciso para desaparecer después. En realidad, es una novela de fantasmas, de fantasmas que de pronto cobran vida o la vuelven a perder.

La novela está de tal forma estructurada que, aparentemente, carece de estructura. Y, sin embargo, eso es lo que sostiene la novela: la estructura.

> «Más poético que lógico, como si hubieses acometido la tarea de una gran orquestación de voces, de tonos, de acentos, para componer un estremecimiento continuo y profundo, para dejar una grieta en la que los vivos nos reconocemos muertos.»

En seguida murió mi madre y quedé solamente con una abuela. Entré en un orfanato, el único orfanato que existía en Guadalajara. Era casi un correccional. La disciplina era terrible. El sistema era carcelario. Allí me aplacaron, me ensombrecieron.

La vida era muy pesada y los muchachos se organizaban en pandillas feroces. Lo único que aprendí fue a deprimirme. Fue la época de mi vida en que me encontré más solo y contraje un estado depresivo que todavía no me he podido curar. No creo que lo consiga nunca. Desde entonces aprendí a vivir con la soledad.

> «La soledad, la violencia, la muerte como culminación de la violencia, son los elementos que componen una novela realista que presenta vocación fantástica. Lo fantástico aquí no tiene nada que ver con universos imaginarios. Todo es real. Has cambiado el plano de la escritura para ofrecer la totalidad de lo real. Se trata de experimentar una sensación de la realidad que es más intensa que el mero relato de lo real. Y es así porque nos acercas al eterno dolor humano.»

A Dorotea le dijeron: esto te prueba lo que te demuestra. Fue en el sueño que ella decía maldito. Luego la mandaron los santos que volviera a la tierra. Para que descansara un poco más. Para que su purgatorio fuese menos largo.

Dorotea estuvo en el cielo. Ya llevaba engarruñadas las entrañas del poco comer y las muchas hambres. Los santos dijeron que se habían equivocado con ella. Tenía corazón de madre, pero no más como una cáscara de nuez dentro del estómago. A Dorotea se le acabó la ilusión entonces. Sacó en claro, cuando le dijeron lo que le dijeron, que nunca tuvo ningún hijo. También se desengañó. Le perdió todo el interés al otro mundo.

Estuvo en el cielo, le hablaron raro allá arriba y de nuevo la mandaron a este mundo. Vivió más de lo debido. Eso creía Dorotea. Regresó a Comala y se sentó a esperar la muerte.

Luego le contaría a Juan Preciado, los dos compartimos la misma tumba. Y le pondría nombre a las voces de Comala para que sepa. Para entonces, Dorotea ya se habrá olvidado del cielo, apenas con algo de mirada en los ojos. Se desengañó. Le dieron un corazón de madre pero sólo tuvo un hijo en el sueño que no era maldito. Dorotea estuvo en el cielo. El cielo estaba donde ella estaba. Enterrado.

> «Una voz callada incesantemente hablando. Un silencio que ahonda. Un rumor violento,

escarpado, seco. El tiempo que se eterniza, que cesa de fluir. Al perforar esa eternidad el mundo físico parece independiente del ensueño de quien vive muerto en Comala.»

Un día quise leer Pedro Páramo. *Fui a buscarlo entre los otros libros, en los estantes de la librería de mi casa, y no estaba. No lo encontré. Por eso tuve que escribir* Pedro Páramo, *para poder leerlo.*

«En el fondo, disfrazada de procedimientos objetivos, existe una gran subjetividad originalmente expresada. Desconfías de la capacidad humana para controlar su propio destino. La existencia aparece como un sistema cerrado, repetidor de formas inútiles.»

«En lo escrito vive tu propia memoria, lo que conociste, viste y sufriste. El dolor propio trasciende y se proyecta. Tras el brillo de los reflejos puede adivinarse el espejo.»

También Rulfo está enterrado en Comala. Como el cielo de Dorotea, como el mar de Susana San Juan, como las tierras feraces que no olvidó Dolores Preciado.

Rulfo acabó en Comala cuando, en realidad, quería ir a cualquier lugar que no se pareciera a Luvina. Tal vez a Escandinavia, a algún sitio que no supiese de muertos asesinados por la espalda ni de muchachos que organizan pandillas feroces.

Tal vez Rulfo confundió Pulco o San Gabriel o Sayula con el infierno, y fue allá donde escuchó por primera vez las voces hablándose solas como en Comala. Las voces de Comala no tienen rostro. Surgen de una memoria ocupada por la violencia. También por la soledad, por sus sombras.

Rulfo se enterró en Comala sin decirlo. Quiso ver de cerca la tristeza y la desdicha, los cauces y el alcance del dolor. El hubiese preferido un paisaje luminoso, el mar y su movimiento, el cielo quieto de estrellas a la noche. Imaginaba Comala como un paraíso, sin asomo de las brasas. Sin embargo, escribió otra cosa.

Escondido entre los muertos.

Calla cuando alguien le habla, como si soñara o se hubiese ido.

Rulfo es el silencio de Comala.

Y es el abismo, las llamas, el espejo.

Los personajes son irracionales, actúan de forma irracional y se les quiere caracterizar bajo el punto de vista de la lógica, estudiarlos lógicamente, y así se encuentran constantes contradicciones. Para mí, el ideal no consiste el reflejar la realidad tal como es y, mucho menos, la realidad actual que la estamos viviendo, leyendo en la prensa, viéndola en la televisión, sintiéndola en nuestro mundo. No, no podemos ponernos a repetir lo que pasa, lo que se dice, lo que es.

Un autor con el que tengo mucha similitud, incluso en la manera de pesar, José María Arguedas, decía que al escritor hay que dejarle el mundo de los sueños ya que no puede tomar el mundo de la realidad.

El mundo de la realidad se ha convertido en periodismo, en información. El escritor debe vivir en otro mundo, el de los sueños o el del pasado o el de la imaginación. Nunca en el del reflejo de la realidad directa.

Los personajes que se me han grabado en la memoria, luego los he recreado, no pintándolos tal cual eran, sino reviviéndolos, imaginándolos como yo hubiese querido que

fueran. El proceso que sigo no es tomar las cosas propiamente de la realidad, sino recrearlas, imaginarlas.

«Vine hacia Comala porque quería encontrarte. Por eso vine. En el principio era Comala, aunque Luvina fue su destello anterior. Luego recorrí ecos, voces: tu silencio desvelado en los murmullos fijos en mi memoria. Para dar contigo fue preciso que el sueño se poblase de recuerdos y de imágenes. Tuve que imaginar, recrear, disfrazar las palabras con que te hablaba. Así, hasta encontrarnos más allá de las palabras y los ecos. Así, hasta este silencio que empezamos ahora. Te hallé en Comala. Y Comala es distinto y es lo mismo. Tú buscas un libro inexistente.»

SABAS MARTÍN
Fundadores, 5.
28028 MADRID

Juan Rulfo at Barnard



Lecture

by Juan Rulfo
"Indigenous Culture and the Literature of Latin America"
March 30, 4:10 p.m.
Barnard Hall

Bilingual Recital

by Juan Rulfo,
Luz Castaños and
Kenneth Janes
April 1, 4:10 p.m.
Sulzberger Parlor
Barnard Hall

Symposium

"The Worlds of
Juan Rulfo"
April 2, 10:00-6:00
Sulzberger Parlor
Barnard Hall

Symposium Participants:

María Luisa Bastos
Sara Castro-Klaren
Manuel Durán
Roberto Echevarren
Malva Filer
Luis Leal
Rose Minc
Sylvia Molloy
Hugo Rodríguez-Alcalá
Alfredo Roggiano
Saúl Sosnowski
Jonathan Tittler

March 29 - April 2, 1982

Directors: Mirella Servodidio and Marcelo Coddou
Sponsored by Department of Spanish, Barnard College, 606 W. 120th Street, New York 10027

BARNARD

Cartel del simposio sobre Juan Rulfo, celebrado en el Colegio Barnard de New York en marzo y abril de 1982.

Desde el río *

«Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar. Y el cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba. Sólo a veces, cuando cruzábamos algún río, el polvo era más alto y más claro.»

JUAN RULFO

A Juan Rulfo, por sus lecciones de siempre

En verdad, de los numerosos ríos que conocía, el Manzanares, con ser el menos caudaloso y el más desquiciado de todos, era el que había tenido que cruzar más veces, siendo tal vez por ello que Lucas Sicardi, a pesar de haber soportado las molestas consecuencias derivadas del agua escasa y excesivamente cargada de residuos, como el mal olor y las correspondientes arcadas ante la aparición de algún animal hinchado, nauseabundo en su cadavérico tono verdoso, había llegado a sentir por el madrileño afluente cierta piedad extraña, muy cercana al respeto. El río se le aparecía, después de tantos años, como alguna ganancia laberíntica perteneciente a su mundo de proscrito, y no únicamente por la literatura que esta atarjea natural había venido mereciendo desde hacía siglos por el simple hecho de cruzar Madrid, tampoco por su inapropiado aunque hermoso nombre y mucho menos por añoranza de otros y nostalgia del Guadiana en particular —a cuyo lado este Manzanares mínimo se hubiera convertido en lombriz, tratando de competir con lenta, majestuosa anaconda—, sino porque dándose el caso de la gran admiración que sentía Sicardi por Goya, su pintura y todo lo que rozara al genial sordo, la maltrecha corriente de agua le hizo asociar la imagen más querida del aragonés, el Goya más real, contrapuesto al imaginado en el Coto de Doñana, en Burdeos y, sobre todo, totalmente distinto del que creyó avistar en Zaragoza. Era esta angosta aventura del Goya más auténtico y popular y la reconstrucción de su peregrinaje por un Madrid astroso la mejor compañía de Sicardi en los pensamientos obsesivos que le perseguían en los callejeos dedicados a sustituir su agobiadora realidad, hasta poder permanecer en el vuelo diario junto a los habituales compañeros de taberna, desconocidos en la intimidad, pero, siempre, dispuestos a mostrar esa fraternidad fingida de los que pertenecen al

* Páginas de la novela inédita *Los póstumos ganados,* dedicada a Rulfo, Onetti y Droguett. Finalista en el premio «Felipe Trigo».

gremio feudatario del alcohol. Así, aunque siempre pensó que el río pasaba avergonzado, sin dejar en su lecho nada valioso a no ser joyas de alcantarilla, éste se convirtió en una obsesión más de las que componían sus inarmónicas defensas, entre el polvo veloz de los vertiginosos automóviles de una ciudad no ya odiada, sino incluso quid de inmenso encono por cuyo fermento se atrofiaba hasta desear ser destruido con toda ella y sus alrededores. A ello, contribuían también los perifollos locos de los intermitentes, los guiños quiméricos de semáforos y neones, el imprevisto, caprichoso movimiento de gentes inexplicablemente agresivas y siempre apresuradas, urgentes, con la ofuscada velocidad de quien marchase a su propio entierro. Toda esta carga de sandeces que vetaba sus costumbres domésticas, cambiándolas por el ajetreo desmedido, inútil, le hacía volver la vista hacia el Manzanares y, si en verdad no lograba mirar el agua con agrado, se acostumbraba a imaginar el caudal de cieno en tiempos mejores. Volvía por instantes a la realidad, se trasladaba junto a los giros caprichosos de los perros y gatos en descomposición, las botellas de plástico, los desperdicios variopintos de la ciudad. El Manzanares cruza. Lleva el río aprendiz, discípulo, alumno o principiante, su ya vieja nostalgia de cauces poderosos. Ahora el destino logró que olvidara el tiempo de ser agua sin pretensiones bordeando la villa con deseos de ser Jarama, después Tajo, y convertirse en mar, en mar inmenso. Hoy el Manzanares pasa avergonzado, sin derribar los muros que son cárceles, ya río urbano y suburbial. Aunque nunca fue grande, aunque jamás su curso se vistiera de altisonantes remolinos, ya su serpenteo pacífico recortado en paredes, sus márgenes, sus alas amputadas, le visten de miseria. Ciego y sordo, aburrido del absurdo griterío que fluye del estadio, su tarea de sepulturero atribulado es música sin cobres, sin percusión, sin tan siquiera el ronco bajo de las ranas en su monótono croar, sin la batuta arbórea de las orillas viejas. El Manzanares pasa y con su lengua arrastra una vergüenza de leproso bíblico. Condenado a tolerar ninfas de plástico, ondinas de cartón, sílfides sucias de los más sucios desperdicios, pasa el río. Y así, cuando Sáez, el pintor, habló con Sicardi de las Pinturas Negras, *de cómo Goya había ido gestándolas acompañado de la soledad y esa sordera que le convertía en brujo maldito ante los ojos de las comadres —que nunca lograron ver el auténtico poder taumatúrgico del genio— el cariño del obsesivo contemplador del río se convirtió también en obligación. La quinta —dijo también Sáez entre otras cosas, cuando exponía en Kreisler— estuvo situada cerca del río, en algún altozano tal vez hoy ocupado por alguno de los cementerios. Tenía dos pisos y una huerta y, sin ser lujosa, parece que fue agradable; pero ya no existen ni rastros: desaparecieron incluso los cimientos, entre remolinos de polvo y escombros que, sin duda, este voluntarioso Manzanares habrá llevado lentamente al mar. Parecería todo una leyenda si no existieran algunas menciones, más menudas que abundantes, recogidas en textos no muy divulgados. Nadie ocupa hoy su tiempo en tema tan desvalido. Pero ¿y qué decir del cráneo?, ¿quién sabe, considerado el tema en serio, qué sucedió en realidad?; si dejamos las anécdotas y las hipótesis, nadie fue capaz de dar una explicación exacta; no, no empecemos culpando a los gabachos como siempre, dejemos por un rato la xenofobia. Eso dijo Sáez, extendiéndose en detalles, tratando de profundizar utilizando la memoria, volviendo a los datos escuetos, citando alguna vez a Ortega y Gasset, a Gómez de la Serna, la teoría de un frenólogo, ladrón y profanador de tumbas desde luego, todavía sin rabo, aunque, bien mirado, pudiera ocurrir que con el curso de los tiempos, teniendo en cuenta la corriente*

parapsicológica, el furor de los nuevos milagros y el hecho sociológico del OVNI, el cráneo del genial aragonés podía haber sido birlado no ya por un ser enjopado, probablemente maléfico, incluso de evidente carácter psicopático, manifiestamente merecedor de reclusión o castigo, como ejemplo para otros seres como aquel que quiso reducir a polvo «La Piedad» del Buonarroti, sino, tal vez, por un habitante de otro planeta que así quiso estudiar con profundidad al genio; no, no pensemos que la razón de todo está en la locura de alguna dama cursi, porque a nadie puede ocurrírsele que Goya fuera tan hermoso como para despertar tal pasión y, mucho menos, imaginar que todo fue debido a que dicha fémina enloquecida literalmente por «sus huesos» tras contemplar, por ejemplo, obras como «Caza de dientes», «El sueño de la razón produce monstruos» o, simplemente, «El Saturno». De todos modos, las Pinturas Negras *que se exponen en el Museo del Prado no son del todo las originales, pues, como te iba diciendo, éstas fueron directamente pintadas sobre los muros de la fantasmal quinta; los cuadros del Prado no son más que unas estupendísimas reproducciones logradas mediante un raro procedimiento. Y Sáez dio nombres, al menos un nombre, francés o inglés, Sicardi no lo recordaba, y tiempo después lo comentó con algunos amigos, en el bar, pero Sicardi estaba muy bebido y los otros creyeron que se trataba de un embrome, de una mentira provocada por los vapores del coñac. Déjate de bobadas, dijeron. Las pinturas son originales, no se le ocurre a nadie más que a ti contarnos algo así, claro, un inglés... ¿Por qué no nos dices ahora que en realidad Goya no era español, sino australiano? ¿Pintar directamente en los muros? ¿Nos has tomado por imbéciles? ¡Vaya fábula! ¡Digna de Asimov! Pero, no, nunca había tenido talento para mentir, creía en las palabras de Sáez, era un pintor serio, nunca hubiera inventado hasta tales extremos, incluso no había necesidad, ninguna pequeña o gran necesidad de hacerlo. Se veía en el espejo acariciándose las canas, ebrio de alcohol y aborrecible, sospechoso de imbecilidad recalcitrante, puerilmente susceptible y, sobre todo, aquellas canas, más aún las ya descamadas parcelas del rostro, cercando las ojeras abolsadas, necesariamente notorias incluso ocultas bajo las gafas oscuras. Rodeado de impotencia, desconfiado, inquieto, hubiera deseado encontrarse lejos de allí, tal vez a centenares de kilómetros, junto a la mar, mirando las olas golpeando la piedra en la escollera, justo como aquella vez, en el verano, pacífico y poseedor de equilibrio, ejerciendo de humano, anónimo y legítimo objeto componente del paisaje. Lucas Sicardi comenzaba a estar muerto y lo sabía desde dentro, lo iba aprendiendo desde hacía algunos meses, notaba su enorme necesidad de ir bebiendo día a día, recomponiendo las piezas del final hasta formar un suicidio lento, eficaz, aunque temía llegar a la meta demasiado tarde, atravesando etapas como las relatadas en los volúmenes, él no estaba dispuesto a soportar alucinosis ni delirium tremens, mejor si llega el caso usar en el momento la vía rápida, el Smith, por ejemplo, o quizá una buena dosis de barbitúricos, todavía no es necesario llegar a ese extremo, aún queda un buen trozo de camino, incluso existe la posibilidad de un accidente, un paro cardíaco, el inesperado estallido de una muerte repentina e indolora. Por lo demás, ya estaba todo hecho. El dolor. Ese era el único problema. Esto es demasiado aburrido, repetitivo, día a día los mismos sucesos, y año tras año la memoria no logra detectar imágenes auténticamente merecedoras de continuar, moviéndose para encontrar siempre el camino absurdo de lo cotidiano. El fracaso era absoluto y, desde luego, a más días vividos menos ganas de continuar en la urdimbre denominada vida. La*

palabrita estuvo bien en otros tiempos, inclusive puede que nunca, y tal vez tomará significados en el futuro. Pero ahora no. Ahora se reduce, simplemente, a cuatro letritas, mentirosas. El inventor del sentido común fue un tramposo. Sin embargo, ahora escribiría a todos, a los grandes, a los famosos y magistrales dueños del idioma, ese idioma rumoroso y antiguo, demasiado antiguo, tanto que nadie sabe ya ni cuándo se comenzó a hablar así, denominando animal a la perra que bebía sin pausa, ruidosamente, a golpes de lengua sobre el cacharro metálico recién lleno, el idioma que nombraba tetas a esos bultitos del vientre del animal que ahora viene a tumbarse lento, parsimonioso, pacífico, junto a los pies desnudos y fríos de él, de Lucas Sicardi, delgado y algo incompleto entre tanto humo como cuelga de las paredes, taponando la realidad, disfrazando el ambiente con los rostros de los escritores con renombre y prestigio, célebres en casi todos los países, notables para cualquier lector de cualquier idioma, y sí, porque ya fueron traducidos como corresponde a auténticos literatos con solvencia, no como esa otra legión a la que pertenece Sicardi, no como los anónimos pigmeos predestinados a la silenciosa construcción y al innominado escalafón. Sí, ahora les escribiría a todos, a los inmensos amos del idioma, no únicamente a peninsulares, sino también a isleños, también a los de más allá del charco salino, desde Tijuana a Punta Arenas o aún más allá, quizá hasta el mismísimo Cabo de Hornos, porque no se sabe bien, nunca se sabrá bien, del todo, como es preciso; a algunos les persiguen y obligan a olvidar su lugar de origen, a otros les dejan mudos a perpetuidad trasplantándoles a los llanos más cálidos si nacieron en las frías y picudas cordilleras; en definitiva, desde hace mucho tiempo, nadie puede saber los lugares donde viven ciertos escritores de talento porque la persecución siempre vuelve a crecer como bola de nieve; nadie sabe cómo comienza ésta, a nadie se le ocurre hacer las primeras averiguaciones, sondeos, muestreos, estadísticas frías al menos, consultas veladas a personajes allegados; ahora no servían las señas de siempre, las antiguas direcciones, no podían descuidarse tampoco los contenidos de las cartas y todo porque los militares, milicos, «pacos», esbirros paralelos, así como otros inquisidores tradicionales, suelen tomarlo todo al pie de la letra, y, así, uno no puede andarse con un idioma claro y habrá que apretar bien los garfios, a nadie se le debe ocurrir ir preguntando por situaciones internas de cualquier país de cualquier punto del globo, incluso ni por medio de metáforas oscuras: deberán ser tomadas todas las precauciones cuidadosamente, sobre todo en caso de que exista la más ligera sospecha de cambio de domicilio, debido, sin duda, a alguna acusación. Ya se sabe que los dueños absolutos del poder son los únicos poseedores de palabras como libertad o justicia, pueden entregar su significado en porciones pequeñas o grandes pero únicamente prestadas, teniendo derecho a exigir su devolución en cualquier momento para que nadie se crea con derechos ni opciones a patrimonio tan excelso. Por otra parte, pueden exigir los correspondientes réditos como ocurriera en diversas etapas de la historia del mundo. Y, entonces, nos apagaremos y dejaremos de reír como hombres auténticos; ya no reiremos más ni tan siquiera cuando veamos a un niño atareado en hablar con sus animales mecánicos o limpiando con esmero la piedrecita encontrada hoy a la salida del colegio, esa piedra pequeña y suave plagada de vetas inesperadas como los ojos y la piel de este ser pequeño a quien dimos nombre y festejamos nada más nacer.

No, dicen ellos, ustedes son unos revoltosos estúpidos, agitadores de inocentes, capacitados para destruir incluso el idioma. Sicardi ha llegado a casa, demasiado tarde,

subiendo las escaleras a pequeños saltos ruidosos por el excesivo silencio que cerca todo el barrio, pateando escandalosamente debido sin duda a los nuevos tacones de las botas. El mayor error de Sicardi ha sido no regresar antes, cuando la brecha del tiempo podía encubrirse bajo los voceríos del alcohol, cuando la luz no se volvía rebelde y lo aclaraba todo, con el sol allá, en lo alto, por sobre los tejados, bañando los sucios árboles de los que cuelgan trapos y desperdicios arrojados por los vecinos de los pisos más elevados. Y, ¿cómo se llama?, le había requerido el policía; él tuvo miedo, había sacado la pequeña cartulina numerada con temblor sospechoso en los dedos, con no demasiada urgencia y un gesto a primera vista cínico, pero cargado de terror, repleto de ese miedo que todos poseían bajo la capa de dureza, de costumbre por el tiempo que ya padecían, acorralados entre los uniformes sin rostro, los uniformes de siempre, desde que nacieron y aun antes, soportando el hedor de aquella aciaga multitud que espiaba y preguntaba y golpeaba o, lo que resulta peor, encarcela porque sí. Y él tuvo que venir desde la provincia a esta ciudad sucia, destartalada entre el humo de los ruidosos automóviles. Sicardi debía acabar con todo esto, ahora que todos duermen, excepto la perra, ese animal recogido de un cubo de basura un primero de mayo, llamado «Niebla» en memoria del que Alberti dejara a Neruda en Madrid, cuando los bombardeos. Sicardi debía haber regresado cuando la luz teñía todavía las cristaleras, los árboles, el asfalto, la multitud activa y la risa salobre de la taberna donde el estúpido uniforme sin rostro hiciera las preguntas incomprensibles. Desesperanzado y solitario, se preguntó qué había sido de tanto amigo como tuvo antaño, de tanta mujer como había creído amar, de tanto familiar más o menos denso y amoroso, entre abrazos y besos y apretones y comentarios sin trascendencia. Su lastre nacía de la incertidumbre y del miedo, aunque, nada es seguro, podía deberse a su empleo en la administración, su economía enteca, sus inadecuadas comidas entre el desorden de la literatura y la burocracia filtrándose, mezclándose en un perfecto caos, componiendo una urdimbre rencorosa que a días le obligaba a recapacitar, a convertirse en escritor o en burócrata y no en dos seres opuestos, en continua pelea, en pertinaz lucha por despacho o biblioteca, por gerencia o redacción, entre el aburrimiento cotidiano y la pequeña partícula de serenidad que le acompañaba por algún tiempo, a él, cuya educación no era delicada, cuyas costumbres se bordeaban de desorden; a él, que solía subir las escaleras a saltitos; a él, cuyos errores desmedidos solían escocerle entre los insanos y continuados tragos de alcohol nocherniego, de animal sediento, de ente hambruno viciado por los bocadillos de queso y anchoas e incontables botellas vacías de cerveza rubia entre folios vírgenes, entre páginas arrojadas a la papelera tras alguna frase desafortunada, entre movimientos planificados, timbres, disciplina, tasas, competencia, informes, recelo, subida de salario o de categoría profesional por méritos que nunca sospechó, así como visitas provisoras a la jefatura de personal entre el soniquete de palabras con rumor a calderilla: riqueza, producción, dividendos, ganancias. Ahora estaba Sicardi liberado —al menos durante algunas horas— del ruido del nauseabundo despacho. Al entrar en casa le recibió un olor a humedad culebrina. Había vuelto a encender la pipa una vez tupida con precisión, aspiraba el humo con placer, el maravilloso humo conseguido mientras ardía la mezcla de cuatro tabacos importados apenas encontrables en el mercado. Se descalzó sin prisas, mientras llenaba el baño con angustia, desnudándose tedioso, desabrochando la chaqueta con lentitud, arrancándose el suéter, contemplándose en el espejo como si fuera

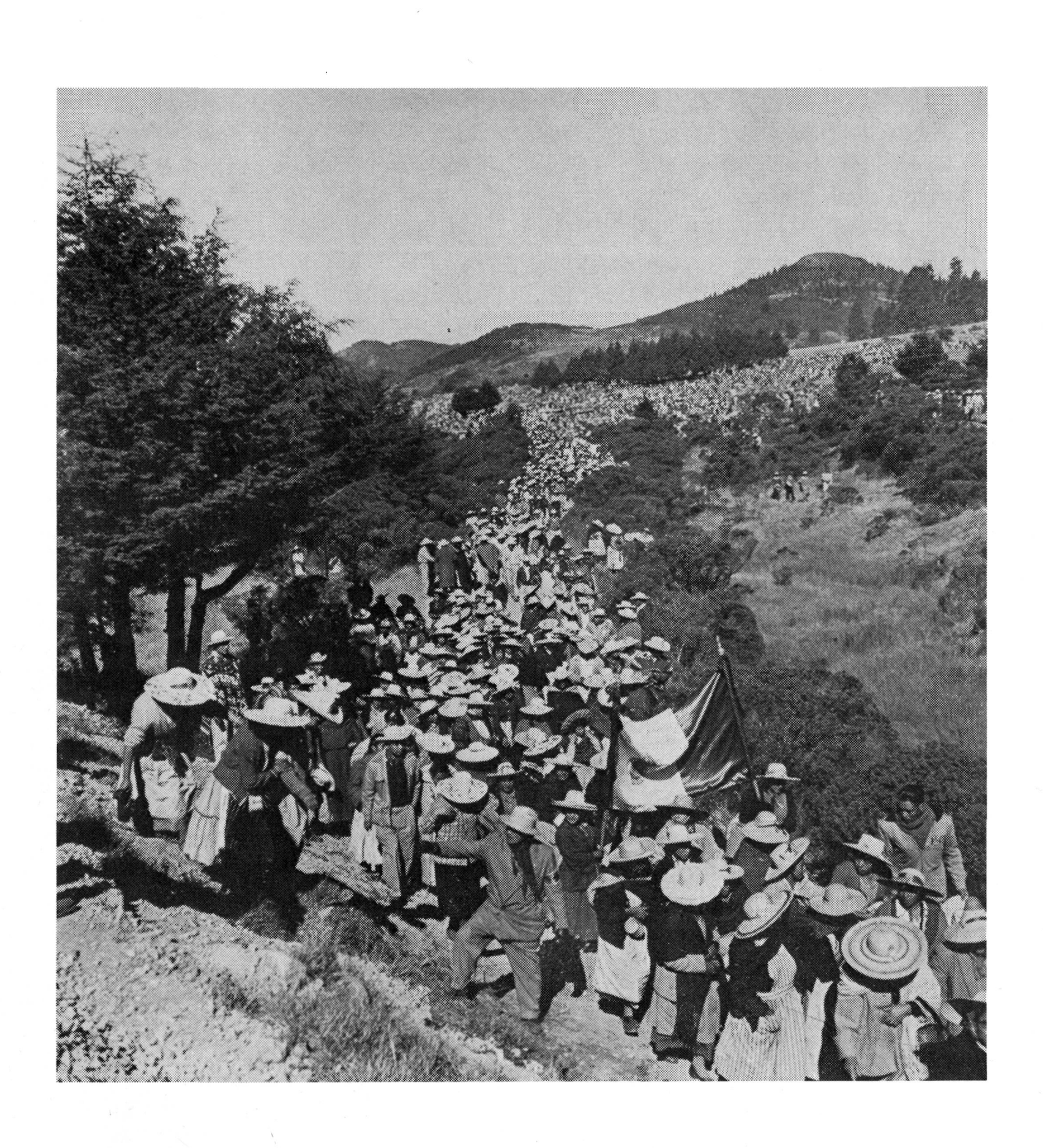
un ser extraño, ondulante debido al vapor, mientras pensaba, mientras decidía que debía escribir a los magos, a los grandes, a los escritores que regresarían algún día a sus puntos de origen como daban a entender algunos periódicos, aunque nada estaba asegurado, todavía continuaban las preguntas por cualquier pequeñez, aún crecía cierta angustia que impregnaba los uniformes con tintes agresivos, existía un olor a cadaverina entre los impresos de cada mañana por cuyo papel se entrecruzaba el amargo eco de la denuncia palpable y el tufo de las quejas, y los gritos, y el desconsuelo y rostros sanguinolentos por golpes y torturas ocultas. Pensó en su reciente encuentro con el ser uniformado. Bah, se dijo, introduciéndose en la bañera, pensando y reafirmándose en sus obsesiones. Hoy escribiría esas cartas sin falta, o tal vez un trabajo circular, multicopiado. Hoy escribiría sin falta, sin posibles excusas ni justificaciones como las que acostumbraba, pues venía observándose y recurría a decirse siempre estoy enfermo y debido a la soledad, debido al miedo, debido a tanto fracaso acumulado debo silenciar, no molestar a nadie y menos a ellos, a quienes desde siempre y para siempre admiré, desde la primera lectura, y más, y sobre todo cuando cayeron bruscamente, desapareciendo los resuellos de sus plumas, los estertores de su palabra escrita y poderosa, sin ningún verbo leve, con alguna porción de misterio y cantidades de desobediente aristocracia entre torrentes de maravillosa euforia, entre riadas de luciferina, inteligente, sutil vehemencia, y chorros, más chorros de diligente espera, de feroz rebeldía e incluso paletadas de sapiente griterío por sobre el cataclismo, nadando en contra del troncón que llega. Palabras demasiado fecundas para ser devoradas en un instante, pues fueron construidas con exceso de piedad, con el sabor de un guiso elaborado en el justo calor de un fuego lento y continuado, de un chisporrotear sumamente controlado. Frases construidas sin la impotencia que habita en el terror. Páginas felizmente creadas con devoción, con la certidumbre del elevado precio, ejecutadas pensando fieramente en los seres vulgares, ya cansados, inconvenientemente despojados de afanes, infelices humanos con la adversidad bajo el brazo como un paquete secular, siempre con un deseo de justicia pendiendo flacamente de sus ojos. En ellos, en nosotros, es decir, en todos, suelen pensar cuando escriben despacio; sí, desde luego nos ven a todos y piensan en nosotros, también en mí, a pesar de que ahora pretendo escribirles sin ningún motivo específico, tal vez por demasiados motivos importantes, o incluso firmemente porque a mí no me preocupa únicamente vuestra salud, así les diré, sino también la de vuestra literatura, la de esos libros que siempre me acompañan y me comunican un regusto cálido y sabroso, con la sensación de ser el principal invitado en dicha fiesta saludable, inexplicable y complicada como para ser descrita en una corta frase; sí, os escribiré porque siempre soñé con ser uno de vosotros, siempre quise convertir mis líneas desharrapadas en frases lujuriosas y límpidas, listas ya entre rotativas y galeradas, anunciadas en grandes cartelones colgados en las puertas de los lugares junto a los libros publicados por Gallimard, Feltrinelli u otras editoriales, aunque sean ínfimas, quebradas, pero con prestigio y pordioseros accionistas preocupados por la literatura; sí, carteles amarillos con letras negras donde pueda leerse el nombre de Sicardi bajo un título, cualquiera, aunque no será posible, nunca lo lograría, se dijo mientras recordaba a Carlos, el viejo Droguett, aún omitido en el Larousse, aunque puede que su sonrisa oteara otras líneas como por ejemplo las dedicadas a su amigo Pablo, sí, «Rokha (Pablo de), poeta chileno (1894-1968)», sin añadir nada más, sin describir en lo absoluto su carácter, su

obra, porque como había escrito Carlos, testigo y nítido espectador de los hechos, Pablo de Rohka era un vehemente, un apasionado, incluso injusto a menudo, porque su obligación era serlo, ya que no fue un aventurero, sino un hombre y un poeta cargado de coraje, elaborando su obra de espaldas contra el mundo, contra el mundo de los escribas y los amanuenses, contra el universo gordinflón de sus enemigos burgueses, que le aislaron y le silenciaron y le expulsaron de su sociedad biempensante, pura, sin un átomo de fiemo, sin una brizna de sudor, pero también esterilizada de naturalidad y confianza, por eso Pablo de Rokha se había convertido en una sombra mítica proyectándose sobre la península, enterrada en muchos lugares, tachada casi siempre como fuera él tachado en cuerpo y alma y obra, como fuera querido tacharse el disparo que se introdujo en el paladar con un sabor a grasa fría que en un instante se convierte en cálida sangre por donde escapa la vida, tal vez por donde penetra la muerte. Sí, Carlos, pensaba Sicardi acercándose a la estantería minuciosamente limpia y ordenada, con muchos volúmenes dedicados, con páginas por entre las cuales crecía un olor a tiempo, un gran aroma a sucesos y a memoria y a desolada incertidumbre nada grata, a acontecimientos demasiado importantes y trágicos como para ser olvidados. Recordó a Carlos mientras abría el primero de los libros y comenzó a leer las primeras líneas; sí, a veces volvía a «Eloy», releía la pequeña introducción que podía haber sido el final de la novela, «en los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, un devocionario, un naipe chileno con pez castilla y jabón, dos pañuelos limpios, uno de color rosado y otro violeta, un portahojas «Gillette» y dos hojas para afeitarse, una peineta, un espejo chico, un cortaplumas de concha de perla, una caja de fósforos, un cordel y una caja de pomada para limpiar la carabina»; sí, Carlos, te escribiré hoy mismo, lo haré aunque sea de barriga, aunque me cueste tanto como remirar los billetes que conservo entre las páginas del libro, entre esas páginas que nos describen a ese ser no tan malvado como ciertos hombrecitos sin demasiada vida hacia atrás ni hacia adelante, los billetes que trajo Cardisi ya realizado el golpe, los billetes amontonados porque no servían para nada, ¿sabes que ya no valen nada?, eso había dicho Cardisi ya asesinado Allende, entregando el montón de papeles coloreados e impresos con cuido, enterrando en un olvido no demasiado profundo el medio escudo con el rostro de O'Higgins, los diez escudos con el perfil de Balmaceda, suicida como de Rokha, los cinco escudos con Manuel Bulnes; Balmaceda, sin embargo, deberá ser tenido en cuenta, deberían estudiarse los pormenores de ciertos suicidios, debiera tenerse en cuenta el enorme número de gentes que se quitan la vida junto a la cordillera, sobre todo entre el Pacífico y los Andes, desde Arica hasta las islas de Diego Ramírez; ah, esa costumbre antigua y manoseada como la historia de la infelicidad humana, soterrada entre estadísticas y soluciones falseadas, incluso entre algunos pueblos que rebosan aparente salud, felicidad a borbotones al menos en los ojos, al menos en el color rosado de las mejillas y las sienes, pero Sicardi había oído comentar que los hombres no se suicidan en su estado más primario, había leído que en contacto con la naturaleza el hombre no deja la vida voluntariamente porque no existe la angustia, porque el miedo a vivir no es brutal como cuando ya nada se espera, sino un poco de riqueza o de poder mezclándose en lo cotidiano espantoso, pueril, demasiado brutal y odiosamente pánico; sí, debiera tomar alguien cartas en el asunto, los estados no se preocupan demasiado por este hecho, los gobernantes suelen quedarse fríos ante las cifras,

entre las que no aparecen los intentos baldíos, ni los viajes infructuosos, ni la lenta estéril espera hacia el final cortada con urgencia por afanosos y pacientes médicos; no, decididamente puede pensarse con holgura y seguridad, los gobiernos no tienen intención de atajar este camino, incluso suelen castigar a los suicidas frustrados porque quedaron excluidos de la ley y el orden, salieron de las letras impresas que dicen claramente lo que se puede hacer, nadie tiene derecho sobre su propia vida y menos sobre la consiguiente muerte, ningún ser humano digno de tal nombre deberá decidir en qué momento quiere irse, qué día, hora o lugar o situación es correcto para acabar cerrando el paréntesis que alguien abriera sin pedir más explicaciones, sin preguntar si la llegada es deseada por el viajero. Sicardi, entonces, tampoco tenía derecho a casi nada, eso le diría a Carlos, eso le escribiría, ahora, lo narraría, también para Onetti, también para Rulfo, sobre todo para él quiéralo o no pues sabe de Comala, de Luvina y de Talpa, de la muerte en suma también, de sus voces dialogando bajo la tierra y los ríos cruzados en todos los lugares del planeta y es capaz de narrarlo en voz baja, como suele hablar, como dicen que habla entre numerosos, graves silencios, que nos toman de imprevisto haciendo que se caigan todas las máscaras, dejándonos la calavera como único disfraz válido y final. Ahora iba a escribir por fin esas páginas e intentaría narrar toda esa angustia que crecía a borbotones y que, tal vez, fue transmitida por algún antepasado macilento y flaco como él.

JUAN QUINTANA
Matadero, 4
MIGUELAÑEZ (Segovia)

Perfiles de Rulfo



Perfiles de Juan Rulfo

Al hablar de Juan Rulfo se nos presenta una historia de incógnitas y laberintos, o quizá muchas historias con múltiples introducciones y finales inesperados. Cada vez que lo encuentro me parece más difícil, más humano, más contradictorio al mismo tiempo. Creo que cada día fuma más, mañana y tarde con el cigarrillo entre los labios. El tono de su voz es inconfundible —seco, telúrico—, con ese mismo tono que tienen sus personajes literarios. Lo conozco desde hace más de veinticinco años y siempre me ha dado la impresión de que él mismo es un personaje de *Pedro Páramo,* o de *El Llano en Llamas;* es decir, Juan Rulfo es un personaje de Juan Rulfo. Oscila de las frases más sencillas a la palabra cáustica y de ambiguos significados; va de alguna cita bíblica matizada por voces populares a las capillas en los grandes atríos descritas por algún cronista de las Indias en el siglo XVI.

Además de su cigarrillo, no se puede separar de su vaso de agua mineral. Parece que así se defiende de los demás, que así puede esconder mejor sus pensamientos esenciales o algún sentimiento imprevisible que estuviera a punto de irrumpir. Siempre se queja, ya porque fulano le hizo una trastada en alguna entrevista, ya porque zutano es un *tracalero;* sin embargo, no es difícil descubrir, cuando el oído se acostumbra al tono jaliscience, que en realidad se está burlando de sí mismo, del mundo, de las *politiquerías* de todos los días. Pero no se trata de quejas en voz alta, es como si la muerte —en muchas de sus representaciones— siempre lo acompañara; las quejas esconden lo que se encuentra más allá de esta vida, allá donde las utopías y los infiernos tienen sus génesis y sus apocalipsis, donde sus personajes caminan entre muertos de hace muchos años por algún pueblo abandonado, por algún caserío donde los resucitados recuerdan las historias más antiguas y dicen la última palabra.

Muchas tardes camina por la Avenida Insurgentes, a unas cuantas cuadras de su casa en el sur de la ciudad de México. Camina con despreocupación y habla muy bajo, como la gente de su pueblo de Jalisco. Visita muy seguido las librerías de la colonia San José Insurgentes: siempre compra discos o casetes. Además de la fotografía —Juan Rulfo es un artista de la cámara—, se puede decir que en los últimos años su otra gran afición —la música clásica— lo ha transformado en un musicólogo. Con sencillez, sin pretensiones de ninguna especie, habla de tal partitura de Bach, de tal concierto de Mozart o de los extraordinarios aportes de Gustav Mahler.

Sus itinerarios no están reducidos al sur de la ciudad de México. De cuando en cuando va a Guadalajara o acepta alguna invitación para asistir a un congreso en Madrid o una feria del libro en Buenos Aires. Así como rechaza entrevistas sin la menor duda las acepta con generosidad; todo depende de su estado de ánimo o del buen amigo que lo acompañe. Nunca está dispuesto a dejarse engañar por los bribones

o los oportunistas. Enemigo de la adulación, se exaspera en silencio con los tontos y se burla de los pedantes. Juan Rulfo es siempre Juan Rulfo, aislado, ajeno a las multitudes, gran amigo de sus amigos, seco y solitario, en guardia con los teorizantes y los que quieren pontificar sobre cuestiones literarias o políticas.

Cualquiera que haya escuchado su voz sabe muy bien que nunca la olvidará. Sobre todo cuando lee con maestría su cuento *Y diles que no me maten.* Al recibir el Premio Jalisco, en el teatro Degollado de Guadalajara, leyó ese cuento y quizá, sin quererlo, ganó los más grandes y entusiastas aplausos. Y cada vez que lee un mismo fragmento parece una versión distinta, con esa voz que da la impresión de venir de muy lejos, precisa, sobria, distante y humana al mismo tiempo. En las pocas conferencias que imparte es muy parco, y gusta más de las preguntas, de un verdadero diálogo, que de las intervenciones largas. Con el tiempo se descubre que el autor de *Pedro Páramo* tiene su propia teoría respecto a la literatura, y específicamente sobre la novela y el cuento.

Todos sabemos que Pedro Páramo es un cacique: hijo, nieto, descendiente de caciques que parecen originarse en el fondo de los tiempos. Sin lugar a dudas que la historia entera de México —su estabilidad, sus injusticias, sus grandes fracturas— tienen que ver con el caciquismo. Cada cacique domina una región y el Estado la deja en sus manos para no tener problemas; el cacique es un Estado dentro del Estado. Y eso es Pedro Páramo, piedra en un páramo.

«Yo les recomiendo a mis lectores tres lecturas de la novela, porque la primera parece complicada, pero la tercera lectura tan sencilla, tan simple...» Ha dicho alguna vez Juan Rulfo, sin inmutarse, con ese tono donde se confunde la broma con la seriedad, donde él deja que los demás opinen lo que quiera, que le den vuelo a su imaginación. Asegura que todo creador es un mentiroso: la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad. Y para Juan Rulfo, recrear la realidad es uno de los principios fundamentales de la creación.

Hay que recordar que *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* representan un largo camino de la literatura mexicana. Sin las obras de Mariano Azuela, de Agustín Yáñez o de Juan José Arreola, entre otras, no se podría explicar esa trayectoria extraordinaria de la narrativa jalisciense que llega a su cima con Juan Rulfo. Y además de los antecedentes más propios y naturales están las voces de Knut Hamsun, Selma Lagerloff o William Faulkner. Y todavía, para no olvidarnos de otras influencias esenciales, se podrían señalar algunas crónicas de conquistadores o evangelizadores, esa historia de engendros y maravillas que va de Bernal Díaz del Castillo a Fray Bernardino de Sahagún o de Pedro Mártir de Anglería a Fray Bartolomé de las Casas.

Al volver una y otra vez a Pedro Páramo —un rencor vivo que vive entre muertos que no retoñan—, a aquel pueblo abandonado y desértico «sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno», a Comala, donde todos los personajes están muertos, Juan Rulfo ha afirmado que el personaje estuvo muchos años en su cabeza, muchos años en su imaginación. No sabía el escritor cómo decirlo, cómo describirlo; era una idea que a lo mejor venía desde su infancia, de ese tiempo que es el más permanente en las mejores páginas de muchos escritores.

Juan Rulfo nació casi al final de la década más violenta de la historia de México —en 1918—, en el sur del estado de Jalisco; nació en una época en que miles de

hectáreas fueron productivas y que ahora están totalmente erosionadas; ahora sólo existen pueblos abandonados porque su gente tuvo que partir a ganarse la vida en otra parte. Muchos de los indocumentados que viven en las regiones fronterizas de Estados Unidos con México salieron de aquellos pueblos solitarios de Jalisco, de aquellas casuchas miserables y de tantas tierras desgastadas.

A pesar de que Rulfo ha insistido en que él nunca ha escrito una literatura testimonial, de que «el personaje Pedro Páramo es una idea mía; yo no puedo trabajar con personajes conocidos, con gentes reales», toda esa recreación, esa reelaboración de una parte de Jalisco y, sobre todo, ese lenguaje traspuesto, reinventado, quiérase o no tiene un antecedente real, ya sea en la narrativa jalisciense de más de medio siglo, ya en la infancia y adolescencia del mismo escritor. Se trata de la recreación de un ambiente que se ha vivido con intensidad, que una y otra vez aparece en los insomnios y en las pesadillas.

Los personajes, el lenguaje, el ambiente rural, han sido construidos por Rulfo conservando un equilibrio magistral. Con estos tres puntos de apoyo —la historia e interioridad del personaje, la recreación de los entornos y las palabras del narrador— el escritor no pierde jamás la dimensión de lo extraordinario. Imaginémoslo hace más de treinta años, con sus noches de desvelo, con sus tardes solitarias, él solo frente a la hoja en blanco y lápiz listo para gozar y sufrir con cada frase; nunca silencia ese temor que lo acecha, que parece morderle las palabras. Balancea su cuerpo pequeño, de apariencia frágil, como si con ese movimiento continuo se ayudara para expresar sus ideas, para escribirlas con más precisión. Una y otra vez vuelve al protagonista —«no dormía, se había olvidado del sueño y del tiempo...»—, rehace sus gestos característicos y la atmósfera, la luz o la oscuridad, todo forma parte de ese personaje; poco a poco adquiere vida propia y el escritor lo sigue sin descanso, toma su propio camino y al fin parece que se ha separado del autor.

Al hablar de los cuentos o de la novela de Rulfo debemos separar la mentira de la falsedad. Una cosa es distorsionar, ennoblecer, magnificar la realidad y otra cosa muy distinta es separar el contenido de la forma; es muy distinto darle vuelta a la realidad que darle la espalda; la falsedad no sólo es la deformación de determinados hechos: es llenar esos hechos de máscaras, de frases ajenas, de atmósferas que nada tienen que ver con la historia de un personaje. Al fin de cuentas se trata de la discusión eterna del contenido y la forma y el verdadero artista —el gran creador que es Rulfo— debe tener siempre presente que jamás debe abandonar sus propias voces, las interiores, las profundas, las intrínsecas.

El escritor jalisciense no es de los que defienda «la gracia de la inspiración»; él sabe muy bien que el asunto de escribir es una cuestión de trabajo. Por eso cada obra, cada cuento, cada capítulo han sido el producto de muchos ires y venires a lo largo de un par de décadas. El conoce perfectamente que cuando el personaje se mueve por sí mismo, cuando de pronto aparece, entonces va surgiendo el peso de cada palabra. No se trata de una copia del lenguaje de la realidad, es la síntesis de un lenguaje recreado. Las voces, los giros, las consejas populares se transforman y se elevan a planos superiores.

Por otro lado, es difícil entablar conversación con la gente de aquellos pueblos del

sur de Jalisco. Muchas veces no responden a las preguntas de sus mismos paisanos. Su hermetismo viene de siglos y en muy raras ocasiones dan a conocer sus biografías. Por eso, *Pedro Páramo* se iba a titular *Los murmullos;* se refería fundamentalmente a esa forma de hablar: suave, quedo, despacio, en voz baja, que sólo unos cuantos escuchen, que jamás las palabras de los extraños interrumpan el sosiego de nuestros vivos y que jamás interrumpan la paz de los difuntos.

Además del gran desafío en torno a la recreación literaria, la visión de Rulfo respecto a México sigue la línea de los narradores de la Revolución; es una visión profundamente escéptica, cargada de muchos desengaños. Desde sus cuentos *Nos han dado la tierra, Diles que no me maten* o *El día del derrumbe* se pueden destacar, sin la menor dificultad, algunas críticas sin concesiones a la situación política. Recuerda a los puntos de vista de Mariano Azuela, de Martín Luis Guzmán o de José Revueltas. «Ya te he dicho que hay que estar con el que va ganando», dice Pedro Páramo sin el menor empacho; «¿para qué crees que andas en la Revolución?, si vas a pedir limosna estás atrasado...» le dice el cacique de la Media Luna a un supuesto revolucionario. En este sentido, Rulfo no se aparta de las críticas constantes a los traidores y a los oportunistas, pero siempre cuidando que la mirada del artista esté presente con su propio lenguaje y su ambiente cargado de sueños y resurrecciones.

El antecedente inmediato de *Pedro Páramo* es el cuento *Luvina;* en éste se presenta un pueblo abandonado, solitario, donde parece que sólo salen voces de las tumbas. Todos los personajes están ubicados en un pueblo desértico y los únicos que hablan son los muertos; los mejores testigos son las piedras y las casas desoladas; a veces parece que también habla el viento como una presencia extraña del mundo de los vivos. De inmediato salta a la vista lo que muchos teóricos de la literatura han expuesto en muchas páginas. Se nos presenta de golpe el llamado realismo mágico, lo real maravilloso, la vinculación entre la magia y la realidad, la literatura y lo inverosímil. Quizá Rulfo piense que todas estas cosas son «puros inventos», que está muy bien para los que se quieran divertir, pero la verdad es que están muy distantes de sus propósitos iniciales como escritor.

«Me han dicho que hay profesores que andan buscando Comala. Y claro, están perdidos porque nunca lo encuentran. Y buscan los pueblos que menciono en mis cuentos y no existen. Van a ver a mis hermanas que viven por allá y les preguntan "¿dónde queda este pueblo?, ¿quién era este personaje?", y ellos les responden: "«mi hermano es un mentiroso, no hay nada de eso"» me ha dicho Rulfo alguna vez, como si tuviera muchas ganas de burlarse de los pretenciosos que siempre quieren encontrar lo inexistente en donde sólo la imaginación y la realidad se han vinculado para trabajar durante muchos años en unas cuantas páginas verdaderas.

Sin lugar a dudas que para Rulfo el acto de escribir representa una gran angustia; el papel en blanco espera a solas durante mucho tiempo y el escritor no sabe qué hacer. El piensa en aquellos que no saben de literatura y creen que un libro sólo refleja una historia real, que el escritor narra hechos que ocurrieron con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí —piensa Rulfo— aunque mienta respecto a la otra realidad. Y ahí está el escritor, fumando un cigarrillo tras otros, y

mirando la hoja en blanco y yendo y viniendo de un personaje a otro, de una palabra a otra y sin encontrar el tono, el diapasón, para la historia de sus protagonistas.

El recordar los treinta años de *Pedro Páramo* significa sacar a la luz el erotismo trascendental, distante, de los sueños que se desvanecen por todo el cuerpo magnífico de Susana Sanjuán o el resentimiento agazapado, la impotencia de saber que la venganza estará siempre lejos —placer de dioses—, esa frustración eterna de Fulgor Sedano; también es la ambivalencia del padre Rentería o las reminiscencias de Eduviges, de Damiana o de Dorotea como si sintiesen todavía la figura de Pedro Páramo junto a ellos. Se sabe que Juan Rulfo eliminó cerca de un par de centenares de folios, que tenían, según él, muchas explicaciones más propias de un ensayo que de una novela. Quería que el lector participara y que todos nos diéramos cuenta, por ejemplo, de que Susana Sanjuán es la mujer que hemos soñado, ese paraíso que muy pocos alcanzan... Pedro Páramo no la alcanza nunca, se queda con las manos vacías como un pago por una de sus tantas culpas.

Entre los distintos planos temporales y los lenguajes que se entrecruzan, en *Pedro Páramo* se desarrollan varias historias con diferentes voces que van contando y recreando pasaje tras pasaje. El fin de Pedro Páramo es una muerte simbólica, quizá el fin, en una sola región del dueño de haciendas y de vidas. Su muerte no representa sólo el fin de un mundo antiguo; es la otra cara de la Revolución, es el señor que estaba detrás de unos y otros, y entre sus muros, al parecer eternos, de la Media Luna. Es la justificación para la existencia de las otras vidas: sus hijos, sus secuaces, sus siervos, la resurrección de las mujeres que alguna vez gozaron en la plena oscuridad algo de su lujuria. En esta obra la palabra es un instrumento para construir un lenguaje, una palabra que tiene sus antecedentes en la trayectoria de la narrativa jalisciense y en la vida misma del autor. Es una literatura, la de Juan Rulfo, con ***historia*** y con personajes de carne y hueso donde la imaginación siempre está circulando. El escritor sabe que la imaginación es infinita, no tiene límites, y que se debe romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape, y por ese lugar hay que desembocar, hay que irse. Además de la imaginación, el creador trabaja con su propia intuición y con un puñado de verdades aparentes.

A lo largo de estos últimos treinta a ños, *Pedro Páramo* renace con más intensidad todos los días. Es un caso único en la literatura universal: es como si Rulfo tuviera más éxitos, año tras año, al no volver a publicar otra novela. *Pedro Páramo* no conoce el descanso; va de un continente a otro, lo discuten en varios idiomas y las interpretaciones en torno a sus delirios no tienen límites. Y otro aspecto singular es que sólo ha tenido discípulos fallidos. Los seguidores jamás superaron al maestro y buscaron otras vías literarias. Es decir, *Pedro Páramo* es el punto final de un largo camino.

Sin alardes, como si los elogios pertenecieran a una región catacúmbica, Juan Rulfo continúa con su trabajo de siempre en el Instituto Nacional Indigenista; edita libros de historia y de antropología, escucha a sus músicos favoritos o habla de los desafíos de su futuro inmediato. Quizá en una librería de la Avenida Insurgentes, esta misma tarde, conversó con algunos amigos sobre una antigua fotografía —«las imágenes de esos muros son extraordinarias, están plagados de esa piedra gris con la que hacen la cal; es como la piedra cruda, el aire y el sol se encargan de

desmenuzarla...»— y después explique algunos compases de *El pájaro de fuego* de Stravinsky dirigido por Karajan. Terminará su agua mineral, apagará su cigarrillo *Delicado* con las ganas de prender el siguiente y, como tantas otras veces, saldrá de la librería para adueñarse de algunas sombras noctámbulas de la Avenida Insurgentes.

ARTURO AZUELA
Tecoyotitla, 310, casa 18
Colonia Florida
010030 MEXICO 20 DF
(México)

Notas de relectura

En Juan Rulfo tan interesante como su obra literaria intrínsecamente considerada sería estudiar las razones socioculturales por las que una breve colección de cuentos y una novela corta —todo su buen y conocido bagaje, aparte guiones cinematográficos, cuya técnica responde a otras instancias prosísticas— acceden a la resolución de obra indiscutible sólidamente afirmada, cuando sabemos que, aun aceptando la buena calidad a título de exclusiva responsable difusora, ésta no es la tónica corriente y constituyen enjambre los casos de escritores con similar o mayor peso específico que han necesitado años y desvelos de investigadores pertinaces para sacar sus cosas de la ignorancia o el olvido hasta ir haciéndolas penetrar lenta y quizá penosamente en la esquiva madeja de la «popularidad», máxime si Rulfo tampoco responde —atendiendo la obnubiladora estrategia moderna desarrollada por los fabricantes del típico *best-seller*— a lo que podría entenderse por escritor fácil o acomodaticio, aunque sí tiene desde luego un fuerte vínculo con las tradiciones y el alma popular de su país, tradiciones y alma ya estereotipadas en el sabor legendario de la historia, no necesariamente lejana.

Se trata del mismo sabor que genera el conjunto folclórico y su, por decirlo de alguna manera, «metafísica literaturizada».

Aquí probablemente resida una porción de los motivos que han lanzado a Rulfo de manera tan rotunda a la difusionabilidad y el encomio. Estudiosos de la narrativa mexicana consideran sin ambages que *Pedro Páramo* es uno de los libros más hermosos de la literatura universal.

Esto induciría, siguiendo el criterio generalizado, a incluir *Pedro Páramo* en ese club, exigente por cierto, de novelas cortas famosas y harto consagradas constituido por —cito botones de muestra— el *Werther, Muerte en Venecia, El doctor Jekyll y Mr. Hyde, El viejo y el mar, Adolfo, Primavera mortal, La Náusea, La Caída, El escarabajo de oro, Lluvia, Mañana, Otras tripulaciones, Flor de santidad, Los papeles de Aspern, La muerte de Iván Illich* y tantas otras como se pueden enumerar.

En tal circunstancia, Juan Rulfo seguiría ostentando determinados privilegios, ya que entre los autores de novelas cortas mencionados, de Goethe a Tolstoi pasando por Sartre y Poe, continuaría siendo la representación del autor de más exigua obra, dicho sin matiz peyorativo, como si nos hubiéramos acostumbrado, por ejemplo, a edificar el prestigio de Valle Inclán sólo sobre *Flor de santidad* y algunos relatos breves.

Consideraciones acaso peregrinas pero que ayudan a entender cómo a veces la sociedad cultural regatea increíblemente su «jornal de gloria» (la expresión es de Manuel Ugarte) y otras lo da a manos llenas sin grandes justificaciones esenciales, salvo las derivadas del puro azar y de otros mecanismos paraliterarios a los que no

resultaría ajeno una especie de tropismo desflecado del viejo *boom,* ni incluso el reto que para la avidez ociosa exegético-profesoral comportan los «enigmas» de una estructura narrativa deliberadamente trastocada y que requiere especiales debelaciones. La clase universitaria en trance de tesina demanda huesos que roer, y *Pedro Páramo* a tales efectos es un tesoro.

Ya Rulfo, su *Pedro Páramo* y su *El Llano en llamas* (éste es el orden de inserción con que lo presenta la editorial Planeta en la 14 edición, 1984, invirtiendo la cronología, y es un error porque *Pedro Páramo* es consecuencia de *El llano en llamas* no sólo en el año de aparición, sino en espíritu, técnica y sentido de depuración estética) figuran en todas las historias de la literatura hispanoamericana y prácticamente han perdido su secreto, constituyen un terreno debelado poco apto para aventuras personales, como no sean las aventuras aburridas de la repetición, de la obviedad o las aventuras impropias y algo ácratas de intentar sacudir el edificio, lo cual resultaría demasiado inconsecuente respecto a la conveniencia de un volumen monográfico, aparte de que en la obra de Rulfo no hay asideros suficientes para esta función y sólo permite, si acaso, una actitud no rayana con el beaterio y, así como la característica principal de *Pedro Páramo* es la no linealidad del tiempo, en uso de las poco discutidas licencias que concede el arte, cabe en estas notas de relectura mostrar una suerte de admiración también no lineal y dar por sentado en principio que el Rulfo más interesante y definido se halla más en *El llano en llamas* que en *Pedro Páramo,* donde el juego de los vivos y los muertos crea problemas que la crítica no se ha preocupado en señalar y que son verdaderamente formidables en lo referido a la unidad y verosimilitud internas que requiere la —aceptada— inverosimilitud del planteamiento.

Así, cuando en la página 55 dice un personaje: «Ya déjate de miedos. Nadie te puede ya dar miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados». Que a un muerto nadie le puede ya dar miedo es congruente con su situación, pero entonces no tiene «sentido» que intente pensar en cosas agradables. Si no hay posibilidad de miedo, no hay posibilidad de agrado o, mejor dicho, al mundo de los muertos no se pueden trasladar íntegras las escalas de valores que manejan habitualmente los vivos, pero si hubiera que aceptar esta suntuosa convención y la especie no menos cavilosa de que las mismas leyes rigen los dos universos, entonces no es posible exonerar a los muertos de las reacciones que «animan» a los vivos y de pronto empieza a dar igual estar una cosa u otra, que hablen los vivos o que hablen los muertos, puesto que la hipótesis de esta «muerte viva» está totalmente o demasiado inmersa en la querencia de vida, como si el autor, en posesión de un claro fatalismo, tuviera la idea de que el infierno de los vivos en vida es el mismo asunto consecutivo que el de los muertos ya instalados en el infierno.

Todas las «rupturas» con la lógica y los compendios racionales de causa y efecto son legítimos en el arte narrativo y poético, pero generalmente la operación no se ve correspondida por un alumbramiento de nuevas nociones que justifiquen la audiencia, salvo en la sugestividad del énfasis elegíaco que inmediatamente autoriza: «Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio». Suerte de situación extrema, límite, para cargar la evocación de

la vida de una profunda nostalgia poética. Desde la vejez, o la privación de libertad, o la falta de salud, o el fracaso muy evidente, o el tedio corrosivo, desde la situación límite, repito, es posible adoptar ese giro melancólico, esa valoración de la vivencia vieja, poetizada en la pérdida. Bradbury, por ejemplo, lo hizo desde la ciencia ficción. Rulfo ha elegido la perspectiva de la muerte y, en cualquier caso, sabemos que tanto la ciencia ficción como la muerte en calidad de trampolín evocativo son prescindibles para conseguir el efecto elegíaco y desesperadamente poético, que viene a ser un bello subterfugio, una hermosa cabriola, y que basta el presente de cada uno y la observancia estricta de los límites (de hecho, el presente y los límites jamás son transgredidos) en orden a destacar la belleza agria y el desespero incoercible del pasado. Siguiendo la propia regla de mi juego, pues, el presente de Rulfo es el escenario de la muerte y, en este caso, el escenario de muerte no significaría más que una tremenda desertización anímica desde la que suscitar la ruptura de la cotidianeidad —entendida aquí como vulgaridad y rutina— y entrar en posesión de una mezcla que ya es «heroica» entre la mitificación, la conseja, las reminiscencias religiosas, el caciquismo, las frustradas esperanzas revolucionarias, la ruina de la tierra, una sensibilidad especial para las tradiciones rurales y amor por los fenómenos de la naturaleza, el viento, la lluvia («Estrellas gordas, hinchadas de tanta noche»), que le dan carácter a *Pedro Páramo*. Sin duda en estas páginas se da una visión del México caciquil, revolucionario, supersticioso, pobre, erótico, y se da también el «efectismo» de la leyenda y el deseo de labrar cuadros para la eternidad.

Todo esto, con mayor pluralidad, de forma más naturalista, estaba ya dado en la colección de cuentos *El llano en llamas*. Los campesinos decepcionados con la reforma agraria, la esterilidad, la pobreza, la prostitución, el *leit motiv* de las violaciones patronales (políticas y sexuales), el crimen y la muerte. Se podría organizar una estadística del crimen y la muerte en los cuentos de Rulfo con la seguridad de que la inmensa mayoría de ellos adopta ese extremismo para fundamentar la anécdota, casi nunca desprovista de humor negro, de sarcasmo.

Técnicamente, el rasgo fundamental viene dado por el acento de una persona elemental e inocente que habla en primera persona y cuenta el asunto desde su perspectiva personal, con «ausencia» de autor. La mejor fórmula expositiva de éste es el parlamento. A través del diálogo, apenas sin acotaciones independientes de lo que se trama, surgen la situación y el problema con entera propiedad. Rulfo es hábil en dejar las cosas a medio decir y tiene un ancho ramalazo a lo Jack London y Horacio Quiroga, sobre todo en lo que se refiere a la presencia omnímoda de la naturaleza y sus determinismos. Cuenta el espíritu de venganza. Cuentan los rencores apagados que no mueren jamás.

El relato que da título al volumen, *El llano en llamas*, es un episodio cruel de revuelta contra las tropas federales. Semeja un fragmento de las crónicas de Indias, salvando distancias cronológicas y los matices de un lenguaje que ya ha asumido la transculturación entre invasores y población indígena. Los personajes «ignoran» su drama y esto les permite revivificar sus impresiones. Todo lo que se cuenta está excesivamente «curado de espanto». No hacer consciente al personaje del drama que está viviendo es una forma inteligente de «cotidianeizar» este drama, la situación

límite, más a la larga el procedimiento puede ser tan artificial como el propio artificio, pero de cualquier manera *El llano en llamas* describe la sicología del «alzado» (mezcla de revolucionario y rufián), el desengaño de la revolución y la forma en que la ideología suscitada por el malestar social se subsume en las motivaciones del carisma o del caudillaje, una atmósfera que aunque parezca pueril decirlo no está alejada de los presupuestos del corrido popular, la milpa, el potrero, la «balacera», los surcos, las golondrinas, el matonismo, el asalto de trenes, el rapto de la muchacha y de todo ese vocabulario que convierte a Rulfo en un emisario literario de las canciones populares.

¡Diles que no me maten! es un relato pleno de plasticidad, donde se ve la mano del hombre de cine. Las formas del pánico y una humanidad que destila agria y honda ternura, podríamos decir que alcanzan la perfección si la perfección en literatura fuera homologable con ecuaciones concretas. El mérito principal de Rulfo, en general, es la técnica de introducción en el problema. El autor no tiene prisa por justificar la lógica de las primeras imágenes, a la que se va accediendo paulatinamente, con mucha sabiduría en la dosificación. Rulfo no explica, sino que es la gente y la propia dinámica de la situación las que se explican «solas». Es, por tanto, una técnica «objetiva», omnisciente, sin implicación directa del autor en lo que se cuenta.

Rulfo ha visto en sus relatos con ojos agudos las desgracias de la migración obrera, los destinos aciagos, el azote del hambre y la odisea fronteriza de los sin trabajo *(Paso del Norte)*. La habilidad constructiva, el humor burlesco uncido a la muerte, esperpéntico, y un giro de la picaresca mexicana laten en *Anacleto Morones,* cuyo sabor puede hallarse en la estela referencial de otro maestro de la literatura regionalista, Bret Harte. Igual que en *Pedro Páramo* hablan los muertos, en *La vida no es muy seria en sus cosas* habla el polo opuesto, el nonato, curiosa investigación en torno a la experiencia prenatal de un niño que no nacerá nunca porque su madre muere.

Podemos estar de acuerdo con Jean Franco cuando dice que los personajes de Rulfo están perpetuamente perseguidos o son perseguidores y que viven solitarios alimentando culpas y venganzas en pueblos amargos y áridos, imágenes del purgatorio. Y acaso ha querido decirnos que la soledad, el absurdo y el remordimiento de las conciencias van más allá de la muerte.

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19
28024 MADRID

La mentira inventada

Para Carlota Caulfield

> *Es un rasgo característico de la cultura la arraigada desconfianza que siente el hombre frente a todos los que no entran en su propia esfera, o sea, que no solamente un germano considera a un judío como un ser inferior o inconcebible, sino que lo mismo piensa un futbolista de un pianista.*
>
> ROBERT MUSIL

Algunas obras literarias aparecen ante nosotros como un recuerdo encarnizado de humanidad. En ese contexto resulta extraño que la novela, en concreto, desencadene con cierta frecuencia un alud de penetrantes teorías supuestamente esclarecedoras acerca del oficio del escritor como de la condición humana. Este fenómeno se repite hasta el ensañamiento, y acaba convirtiéndose en un ejercicio de traducción elemental, y en consecuencia de traición. Pero quizá este juicio se halle envenenado también por las circunstancias y peque de sencillo, de ingenuo. El núcleo de este desacuerdo entre la literatura y la máquina intelectual que la rodea y asedia estriba en la forma en que la teoría parece proponer un alejamiento de la asimilación directa y personal de la obra literaria a la vez que una drástica congelación de las fuentes sentimentales y culturales donde el autor se ha inspirado. Ello determina el establecimiento de una distancia respecto a la creación en sí misma, un proceso que suplanta o aniquila los trabajos del escritor por una imagen simbólica privada de sensibilidad, de emoción. Un prejuicio ordenado tras una aspiración científica.

Esta conducta de la civilización, que arrebata el embrujo a la transparencia, acecha todavía a las obras de Juan Rulfo. Y conviene señalar que el sometimiento de un proyecto ético o estético a un valor funcional o a una doctrina como el utilitarismo desemboca en un callejón sin salida, la negación de un lenguaje que se plantea vivir antes que subordinar la existencia a una perspectiva preconcebida y limitada. El arte posee una razón de ser —nos dirá Ernesto Sábato—, y esta razón se funda en la imperfección del mundo, que es la imperfección del ser humano para los demás y para sí mismo.

Somos víctimas de ese desafío que define y describe nuestra condición. De una parte, el error como proyección de nuestros actos y, de otra, la necesidad instintiva, incluso interesada, de ser mejores, de complementarnos respecto al entorno. En este sentido, todo intento destinado a extrañar los sentimientos nos proporciona una reincidencia en el vacío universal, una caída en la imperfección, una prórroga cómoda e hipócrita para asegurar ese estado de ignorancia voluntaria.

Considerando la obra de Juan Rulfo llegamos a la conclusión de que esta paradoja ha sido simplificada en un debate dialéctico entre la realidad y la irrealidad de sus visiones y personajes mediante un interrogante a la vez trágico e irónico: «¿En qué país estamos?» Estudiosos como Blanco Aguinaga, Marta Portal, Bertie Acker o Rodríguez Alcalá han analizado con cierto sistema esa ambigüedad de formas y de contenidos que caracteriza la obra de Rulfo. El interrogante aludido tiene una primera apreciación en el cuento al que pertenece «Luvina», que forma parte de *El Llano en llamas:* el asombro ante una región inhóspita que podría simbolizar la imagen contraria al paraíso, el retrato preciso de una zona desolada en la que coinciden los signos esenciales de la miseria y el aislamiento humanos. El cerro Luvina, el más alto entre los del Sur, encarna esa epopeya eterna que adquiere cuerpo y un valor específico en la vida de los campesinos: el individuo o la familia que se enfrentan al medio con una pretensión casi mitológica de vencer los poderosos embates de la adversidad.

Pero este interrogante cobra otro sentido sugerente, una vez que Juan Rulfo ultima esta labor inicial de acercamiento físico a unos perfiles reales. No ha de atribuirse esta variación solamente a la circunstancia que atrapa a los personajes y resalta su rendición frente a la pobreza, sino a la falta de horizontes y esperanzas, y a la entrada en el ámbito de lo desconocido.

En Luvina nunca será visto el cielo de color azul, como avisa Camilo en la taberna, y por su parte Rulfo capta la identidad obvia que en ese territorio unifica el silencio; el mito y la convicción de naturaleza religiosa, la superstición y el deseo se entrelazan a propósito de ese detalle para designar un acontecimiento corriente a fin de cuentas, el sueño.

Desaparecen los colores, mueren los sonidos y, en cierto modo, mueren también los animales y los hombres en esa espera absurda que se ilusiona suponiendo que el infierno puede resultar habitable.

La insistencia del viento, el deslucimiento de los tonos que salpican el paisaje —entre el encantamiento, la intención y el rigor documentalista—, el *ruido* inquietante del silencio, el aire ceniciento, negro, de Luvina, y los llantos de los niños que no pueden dormir, alimentan el último recurso de los seres humanos, la huida.

Hasta cierto grado se agota ese último recurso en lo que se nos presenta como el límite del mundo conocido. Podría llamarse continuidad, peregrinación, espera. Y atendiendo esa relación entre las decepcionantes ofertas de lo cotidiano y el miedo a lo desconocido, podríamos denominarlo, en cambio, incertidumbre.

Afrontamos un hecho a través de la metáfora. Esa incertidumbre, que Rulfo refleja al amparo de diálogos, descripciones o recuerdos, supera la categoría de una figura existencial. En Rulfo esa incertidumbre frente al universo, luego del fracaso inevitable de la voluntad, luego de la derrota del individuo que asume los compromisos heroicos que conlleva imponerse a la naturaleza, plantea la victoria del tiempo y el triunfo de la muerte. Aplastados por un paisaje abrumador que cala en los sentimientos, en las reflexiones y observaciones del ser humano, los personajes de Rulfo se adaptan a ese adocenamiento feroz del universo. Igual que fragmentos de un decorado inmenso que contiene todos los rastros de una vida anterior, y que como piezas dotadas de alma,

en la resignación, aceptan la magia macabra de lo cotidiano. No se trata tan sólo de renunciar a la voluntad.

Quizá en este punto, como sucede en los relatos de Julio Cortázar y en algunas novelas de Juan Carlos Onetti, esa plasmación de los mundos inasequibles a nuestra razón, e integrados simultáneamente en la atmósfera de lo cotidiano, resalte con insistencia que hay algo más que una estimación de las numerosas y variadas insinuaciones con que nos tienta el universo. Sería incluso sencillo esbozar en este punto un acercamiento a lo desconocido basado en una evolución de las formas del realismo social hacia el realismo mágico que propugna retratar las formas secretas con que la vida se perpetúa inexorable mientras el hombre le da la espalda, conservando su inmovilidad a cualquier precio.

Hay algo más que ese contraste, otros indicios que nos obligan a profundizar en las apariencias de la realidad. En primer término, un cosmos espectral, consecuencia del pasado, y más allá de esta constatación —que Rulfo desarrolla en *Pedro Páramo* con absoluta naturalidad, como iniciado en un lenguaje secreto— la respuesta irresoluta del ser humano que requiere de sus puntos de referencia habituales y racionales para evitar la persecución de los fantasmas o, en otro sentido, las acusaciones roedoras de la conciencia.

Puede afirmarse por ello que *Pedro Páramo* recoge a través de sus personajes dos búsquedas complementarias: la necesidad complementaria de las raíces, y que cristaliza en la búsqueda del padre, en la sensación de retorno que prevalece en cada uno de los pasajes de la novela, y en cuanto defensa de un mundo poseído por la muerte contra todo intento esclarecedor de los vivos, una peregrinación que ansía un estadio de paz espiritual, de perdón. De esta síntesis complementaria se deduce lo inclasificable de la obra de Juan Rulfo, la imposibilidad de traducir su mundo a la frialdad de un lenguaje fundamentado en la contemplación.

Desde una perspectiva formal, la ruptura del relato lineal, el protagonismo de Pedro Páramo —trasplantado en las voces de los demás personajes—, la referencia a esa civilización —o vida— previa que determina el miedo al presente, el terror de los supervivientes a las crueldades del cacique desaparecido, el pánico de los supervivientes a maldiciones, signos esotéricos y fantasmas... alejan la novela de Rulfo de los esquemas recurrentes del relato tradicionalista de ambientación rural, e implican una escisión respecto a las poderosas influencias del naturalismo mejicano. No obstante, todo ello se halla animado en el trasfondo de *Pedro Páramo* como una alusión tangencial. Rulfo habla de sí mismo. Las fuentes que le inspiran, imponiéndose a la multitud de sugerencias de su obra, reflejan su biografía personal, la muerte de sus familiares cuando él era un niño, las costumbres del campesinado, las luchas cristeras, los conflictos sociales, políticos y religiosos del Méjico que no muda su piel ni sus esencias al margen del dictado de los años, para reflejar asimismo los matices de que ha dado cuenta la literatura mejicana moderna, en particular cuando resalta la vigencia de la muerte como sinónimo de lo cotidiano en un país indefinido donde los interrogantes persisten como apéndices de una leyenda que amenaza a la realidad, o como una invocación.

Una invocación profundamente humana, un recuerdo rebelde y herido.

Esos indicios antes mencionados, reconocibles e impetuosos, de la conciencia, ilustrados en la obra de Rulfo bajo el signo del enfrentamiento, de la inquietud, y hasta de la conformidad fatalista con el destino —la muerte, presencia inalterable— coinciden con aquella recomendación apasionada de Walter Benjamin al estudiar las últimas corrientes narrativas de su época. Benjamin diferenciaba la imitación de la literatura fantástica con los esfuerzos creativos originales de algunos escritores Benjamin se centraba en el aparatoso artificio subyacente en el acento con que se sumaban enigmas nuevos a los antiguos, con el fin de prestar relieve a una pauta literaria. Para Benjamin, esta tendencia —a muchos años de su juicio podemos todavía comprobar con una rápida mirada lo acertado de sus impresiones, ya en el área de la narrativa o en la del pensamiento— conducía a un juego intelectual sin atractivo, inconsistente, huero, que evidenciaba un alejamiento de los contornos reales de la humanidad. Eso hacía indispensable para el escritor austríaco que la literatura respondiera de un modo u otro ese encuentro dialéctico entre la verdad viva y la verdad imaginada, y que esa tarea fuese abordada con rigurosa pasión.

Para Rulfo, así lo declaraba a su compatriota Arturo Azuela, es preciso *inventar* los personajes, desprenderlos de las influencias que ejercen los amigos, los conocidos, los sucesos comunes, los ritos diarios. Pero sin olvidar que el escritor no puede creer en la *mentira* que sostiene la tensión literaria, en cuanto que debe distinguirse mentira —sustancia de la narración, de la literatura— de la falsedad, de la hipocresía, de una conducta reprobable en un orden moral.

Es sobre esa invención primitiva que se encauza la realidad conocida por el escritor, la certificación material de lo imaginado, lo deseado o lo soñado. Entonces la fábula inicia su andadura, camina por sus propios medios.

Acaso las revelaciones de Rulfo se adapten con mayor intensidad a *Pedro Páramo* que al libro de cuentos *El Llano en llamas,* aunque en las dos obras pervivan elementos semejantes, incluso a pesar de que las variaciones se apoyen en matices que nos van mostrando paulatinamente su trascendencia, su autonomía. Se aprecia esa invención que concreta la superación de la dialéctica por la forma en que convergen y se integran los temas tratados por Rulfo, a quien se ha calificado con un torpe afán erudito como «escritor del sufrimiento». Y se adivina asimismo una voluntad meticulosa por imponer una armonía entre el significado múltiple de lo escrito y la apuesta estética por la que se decanta el autor. Rulfo equilibra la complejidad del mundo que refleja en las páginas de sus obras merced a la concisión radical de sus frases y a la infatigable persecución psicológica de los actos y sentimientos de sus personajes, vaciados de carácter en la medida en que confiesan sus dramas o completan la descripción de su infierno. Casi todos los personajes de Rulfo, inventados o recreados, se caracterizan por ser verdugos de sí mismos, prisioneros de la adversidad, devotos de la represión que flota en el ambiente...

Como nota distintiva, cabe señalar que las obras de Rulfo —por su densidad, tenemos la tentación de creer que hemos caído en un engaño, pues hablamos solamente de dos títulos— denuncian un tiempo y unos seres sin intimidad, entregados a la condenación de un paisaje obsesivo y al mensaje de que ese escenario es portador: la arbitrariedad, el hambre, la miseria, la violencia. A la paradoja donde

estriba la pregunta por el país en que se concentra tanto sufrimiento, cabe aportar otro interrogante de los personajes de Rulfo, cuando el escritor recalca la injusticia de una situación refiriendo en el cuento «Paso del Norte» la tentativa de fuga de un joven campesino. El protagonista reconstruye sus desdichas en el relato para su padre, a quien explica los motivos imperiosos que le impulsan a esa decisión, a ese viaje. Subraya el hambre e inquiere ante la incomprensión de un ser que *habla en verso* como una forma de asegurar su posición paternalista y privilegiada, y que le permite zafarse de sus compromisos: «Y el coraje que da es de hambre. ¿Usted cree que eso es legal y justo?» El joven dispuesto a huir se responsabiliza de su destino, que no es susceptible de individualización. Pero una respuesta *en verso* aventará sus ilusiones. Transformará sus quejas y sufrimientos en rumores antes que el delirio se convierta en un castigo real.

No puede establecerse un paralelismo entre esta dicotomía y la que asocia la teoría y la acción con un vínculo devorador. Los personajes de Rulfo quieren escapar de un país que pasa por ser imaginario. Los personajes de Rulfo adquieren vida, sin embargo, en ese escenario donde campa la desolación merced a multitud de matices y, muy en especial, gracias a la voz.

En *Pedro Páramo* los testimonios concatenados de las víctimas del cacique, con el que median además lazos sanguíneos de parentesco, lazos familiares que únicamente denuncian una apariencia, proporcionan una sucesión de escenas que constituyen un discurso unitario sobre el horror, la sumisión, el poder y lo desconocido como condena de una realidad trágica y habitual. Ya hemos apreciado esa atención peculiar a las voces en «Paso del Norte», con una categoría superior a la de una anécdota. Como expone el muchacho que decide trasladarse a otras tierras, arrostrando todos los riesgos que ello entraña, orillando los reproches, su padre habla de un modo incomprensible. El joven no conseguirá descifrar las intenciones verdaderas de su padre cuando analiza esta réplica insolidaria.

Tan cuidadosa valoración de la palabra, que se enriquece al caracterizar el procedimiento por el que Rulfo define su interés para que las situaciones nos transmitan su valor crítico y su ética inconformista, discurre entre la realidad general, la irrealidad literaria y un marcado acento subjetivo. Rulfo retrata una condiciones sociales, pero no se olvida de homenajear constantemente el origen popular de sus recreaciones, lo que nos descubre el aspecto moralista de las obras del escritor mejicano y su admiración literaria por un héroe sin identidad.

El personaje de Rulfo —paisaje o rebelde que procura huir a otro país, que lucha contra destacamentos federales o que se convierte en forajido— deja de ser pieza de un escenario aterrador para iniciar su insurrección contra el entorno. ¿Hemos de pensar que esa voluntad rebelde se dirige también contra la única realidad posible en un universo miserable? Como vemos por «Macario» o por «El Llano en llamas», el rebelde logra en ocasiones una victoria alcanzando una conciencia de la situación, y de su papel personal en un drama colectivo o existencial. Es de este modo que Rulfo nos introduce en otro ámbito, indicando los límites endebles de lo fantasmagórico en relación al mundo que conocemos: plasmando la fuerza, el dolor que envuelve las pasiones inútiles, los fugaces respiros de la libertad, y las turbias, engañosas comodidades que obsequia la sumisión.

De un modo indirecto, la aventura engloba y altera la inmovilidad originaria de los personajes de Rulfo, de las *voces* que atesora y emancipa Rulfo en sus ficciones. Voces sin más individualidad que la que se sitúa en la desdicha, en las variadas formas de la tristeza o de la limitación y el retraso. También en este punto hemos de comprender que a Rulfo le preocupa algo tan concreto como la pobreza. Así se advierte en los cuentos «Nos han dado la tierra», «La noche que lo dejaron solo» o «Es que somos muy pobres». Rulfo refleja la imposición moral correlativa a la miseria, el clima de la convivencia con la escasez y con el miedo cerval a un castigo superior. Hallaremos siempre lo espectral cobijado en lo cotidiano. Y sería equivocado resumir en esta reacción un fenómeno estricta y exclusivamente religioso. ¿Es éste otro de los mecanismos que emplea el escritor para reforzar el realismo de su testimonio? ¿Podemos considerar entonces que el propósito de Juan Rulfo se sintetiza en un planteamiento documental acerca de Méjico y de sus gentes? De nuevo se precisan las incapacidades de la teoría cuando el misterio se convierte en el objeto dinámico de la imaginación o el pensamiento.

Porque en la palabra ubica Rulfo una de sus búsquedas personales más atrayentes, y que en *El Llano en llamas* se configura como una cadena discursiva. El narrador se escabulle entre las pausas que delimitan cada cuento, a pesar de la cautela de Rulfo, que desea contribuir al desarrollo libre de las historias orales que en su pluma recrea en una acción única, dominada por el aura poética y de agria expresividad del llano. Ello nos plantea un exceso de protagonistas que provoca, por contra, una despersonalización; el equilibrio del relato que se inspira en el desierto con la imagen dominante del destino, de la muerte, de la naturaleza hostil, del llano muy en concreto, acaba consolidando en un territorio inhumano una maléfica sabiduría, una terrible y envolvente fascinación. El entorno se convierte en una trampa que espera al hombre. Y niega todas las voces mediante la fuerza.

Podría afirmarse que en este matiz reposa la diferencia sustancial entre presagio y anuncio. Existe una certidumbre clara en esa espera condenatoria y aniquiladora del paisaje. Lo vemos con claridad abrumadora en «La Cuesta de las Comadres», al igual que en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Prevalece esa garantía del asesinato sobre la posibilidad de escapar de un paisaje enclaustrado, cerrado, oscuro. ¿Hay un ánimo justiciero en la actitud de Rulfo al conferir tonos, sentimientos, palabras y verbo propio a sus personajes descarnados, vencidos y quietos? Al menos se puede señalar que predomina por parte del escritor, del ser humano que recrea su memoria en la de un pueblo, la voluntad de restablecer soberanía en sus criaturas, en su universo. De acuerdo con Georges Bataille, éste es el modo de restaurar honradamente a la literatura su sentido auténtico. Y también en este caso, como proclamaba Bataille, debemos hablar de soberanía literaria. Rulfo se conduce como un restaurador en lo que él mismo denomina *mentiras:* absorbe una realidad y la parcela combinando distintos lenguajes para llegar al sentir mágico del héroe que asume su tragedia, su desilusionada espera del instante de la muerte que propagan las circunstancias. Rulfo alcanza a conformar por esta vía un mosaico, una metáfora donde realidad e irrealidad se encuentran al recordar una cita inexorable.

Quizá una de las pruebas definitivas de ese arte esté representada en el relato

«Anacleto Morones». Rulfo intensifica con agudeza e ingenio esperpéntico los componentes hipócritas de la vida de sus personajes al afrontar el aspecto religioso de ese cohabitar con la muerte de la voz. Y lo hace plasmando una imagen lúgubre que se repetirá tiempo después en la novela *Pedro Páramo*. Una comitiva de mujeres visita a Lucas Lucatero en su rancho para solicitar su testimonio en favor de Morones, conocido en la región como hombre santo y milagrero, y sea adorado en las iglesias.

En este cuento, Rulfo se sirve de Lucas, el mejor amigo de Morones, para configurar la contraimagen burlesca del universo hermético y enigmático de los pueblos mejicanos. La marcha de las componentes del grupo ante las ofensivas versiones que ofrece Lucas sobre su amigo reglan el ritmo de un relato en el que se advierte sobre todo la alegoría en lugar de la panorámica grotesca que desnuda Lucas, a medio camino del cinismo y del rencor. El proyecto conducente a la glorificación de Anacleto Morones acaba mostrándonos una verdad más próxima al ser humano, la soledad, el desamparo, enseñanza que permite revelar al escritor un retrato melancólico de la mujer; ese esfuerzo subraya ese escenario infernal dependiente del entorno. Las mujeres aceptan el drama en silencio, aunque atesorando los secretos de sus amos y verdugos, resaltando ese ámbito incomprensible y repugnante donde pervive una variación estremecedora de la esclavitud. El silencio determina el valor de la mujer, por encima de cualquier choque de orden sexual, y por parte de la mujer no se articula queja alguna.

Al varón le resulta suficiente contribuir a esa pasividad clásica a través del ejercicio ordinario de su papel desconsiderado, brutal, que a veces plantea un interrogante profundo sobre la sensibilidad y deja asomar breves destellos de ignorancia o de ingenuidad. Esos factores se materializan en una actitud criminal, siempre ligada a la muerte. Rulfo llega así a completar su idea de la perversión de la humanidad en la naturaleza como en lo cotidiano. Son sus personajes quienes lo confiesan.

Sobre esta tendencia *oral* de los relatos de Rulfo, que apreciamos también como una vocación en «Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas» (textos escritos en la década de los cuarenta, y relacionados en lo profundo con el resto de los cuentos de *El Llano en llamas*, que serían publicados casi diez años después), se produce un regreso a la señal fronteriza que centra sus fabulaciones. Ahora sería muy evidente estimar que los testimonios aportados por los hombres y mujeres de las obras de Rulfo exaltan el protagonismo indiscutible de la tierra maldita, llano o páramo. Aunque no por esa razón hemos de olvidar la estrecha dependencia que vincula ambos extremos: el ser humano entendido como encarnación viva —una vida falsa— de la derrota y el fracaso, y un territorio hostil como residencia engañosa de la esperanza.

Tan enérgica influencia del entorno sobre la conducta del individuo se distingue con otro acento en la poesía de William Blake, en la simbología ensoñadora y solapada de Dylan Thomas, en las descripciones psicológicas de Poe, en los relatos de Arthur Machen, para concretar un misterio global en la condición del ser humano. No se trata de un recurso artificial, sin embargo, en cuanto resalta una creencia, un debate de la conciencia, y llega a introducirnos en una situación extrema donde las sensaciones se proponen frente a lo desconocido como en un combate entre poderosos enemigos. En

esa lucha —duelo entre fuerzas oscuras, la esperanza y la esterilidad, la escasez y la necesidad, el azar y el miedo— se verifica una conclusión inevitable: el ser humano experimenta un cambio en el trance de su propia defensa contra potencias extrañas que la teoría confunde con las estrechas etiquetas de uno o varios géneros literarios. Esos cambios acaban por recordar la debilidad del hombre en una cruda y constante demostración.

No sólo nos enfrentamos de este modo a la oscilación alternante entre lo que con lucidez señalara Julia Kristeva como el riesgo del compromiso literario al expresar el lenguaje de la muerte, y que duda entre el acercamiento directo a la muerte y la despersonalización, sino al umbral de otro ámbito. Los relatos de *El Llano en llamas* constituyen una advertencia radical que desborda —como ocurre en *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, desde una concepción novelística muy distinta a la de Juan Rulfo— los límites del documentalismo y nos facilitan la posibilidad de conocer ese cambio del ser humano en lo desconocido, cuya culminación se detalla en *Pedro Páramo*. Ha sido el cuento «¡Diles que no me maten!» el que nos relaciona con la descripción minuciosa —poética en su fidelidad hacia las formas de la vida mejicana— que Juan Rulfo cultiva en *Pedro Páramo,* tanto por una coincidencia de temas como por el agobio que nos transmiten las palabras de un hombre que espera ser fusilado, a causa de una antigua pendencia que produjo un asesinato.

Junto a la historia de Macario, la aportación desesperada de Juvencio en «¡Diles que no me maten!» implica una de las contadas incursiones de Rulfo en un clima psicológico. Si en el demente Macario destacaba el encierro físico de un muchacho en un monólogo vertebrado por la imagen de los pechos de Felipa, la personalidad de Juvencio comunica el martirio del remordimiento, la búsqueda de las raíces —incluso de las raíces muertas—, el enfrentamiento del hombre acosado por la culpa contra sus fantasmas íntimos y el diálogo como empeño inútil de un ser degradado que no quiere morir, aunque palpe su derrota. Ese acontecimiento está rodeado en la prosa de Rulfo por numerosas sugerencias. Desde la reconstrucción de los motivos y de la atmósfera del asesinato hasta la descripción descarnada del método empleado por Juvencio para conseguir que su oponente sucumba, que se caracteriza por la crueldad. En este sentido, Rulfo emparenta al criminal y a la víctima en una larga agonía. Lo inesperado, los lazos humanos que vinculan a la vida a la víctima, reproducirán esa estampa sistemática de la venganza. A Juvencio se le concederá una distinción poco antes de su muerte. Podrá beber hasta emborracharse gracias al oficial que desencadenó su arresto y su pena.

Sin embargo, esta decisión es también engañosa. El oficial no renuncia a su posición de privilegio en el juego tortuoso de la fuerza, movido por un oscuro rencor. Es el hijo de la víctima que Juvencio no ha podido olvidar, a pesar de los años, las desventuras y las dentelladas de la conciencia, un niño cuando se produjeron los hechos que renacen con otra agonía. El niño se ha convertido en un ser poderoso, pero sin raíces.

Una coincidencia profunda con ese ambiente envenenado por las desviaciones de la pasión se distingue con trazos similares en el condado de Yoknapatawpha, creado por William Faulkner como territorio donde se mantienen los hábitos aplastados por la victoria nordista en la guerra de Secesión norteamericana. Concretamente en *La*

Mansión, Faulkner nos obliga a respirar el aire de una venganza anunciada por un sujeto humilde y obstinado que aguarda durante treinta y ocho años en una prisión para cumplir su juramento; un sujeto perturbado por la miseria, la injusticia y el olvido que sustituye la vida por ese empeño amenazador, la muerte, y que a pesar de todos los obstáculos que encuentra en su camino, logra su objetivo. En un contexto distinto, en el que asistimos a la marginación racista de los negros y a una evocación de la leyenda del Sur, Faulkner plasmaría el envilecimiento del ser humano en razón de unas tradiciones tiránicas que se corrompen con el tiempo hasta desfigurar un ideal aristocrático que no desea otro fin que la perpetuidad. Faulkner, como Rulfo, retrata ruinas, y exalta la figura de los negros sobre la de los blancos que han manchado su credo, sin por ello aceptar los modos de vida que imponen los enemigos del Sur. Casi sin saberlo, denunciaba la espiral del poder despótico, seducido por el lenguaje de la memoria. Faulkner no agrupa recuerdos: los revive en un ámbito donde se mezcla lo conocido y lo deseado hasta transmitirnos su fascinación y las imágenes implacables de la violencia, del miedo, del fanatismo y de la debilidad de los hombres que se olvidan de vivir. Representa un drama corriente donde las enseñanzas de Shakespeare añaden el contrapunto sarcástico del escepticismo.

Como Faulkner al reproducir ese lenguaje vivaz de la memoria que inventa un mundo perdido —o despreciado—, la obra de Juan Rulfo refleja ese escepticismo que anhela la sensibilidad y la paz. Aunque con una diferencia relevante: Rulfo bordea, sin marginarlos, los límites de la épica, que William Faulkner elaborase en sus novelas para consagrar la aventura del hombre que lucha por decidir su destino, y elige las rutas de la magia. *Pedro Páramo* supone, en síntesis, una novela sobre la magia de la vida cotidiana al otro lado de un terror de naturaleza teológica.

No obstante, en los dos escritores apreciaremos, sobre las distancias y las actitudes que les diferencian, contradictorios sentimientos al abordar sus obsesiones más representativas. En especial teniendo en cuenta que ambos han mostrado un gran interés por el lenguaje de quienes no pueden expresarse, y ni siquiera exponer al exterior un planteamiento coherente. Hemos aludido ya a «Macario» al indagar en la producción de Rulfo. Y hemos de referirnos a Benjy, el idiota que entrelaza en la oscuridad los cuatro monólogos que componen *El sonido y la furia,* en la obra de Faulkner. Estas dos figuras poseen un significado universal. Pero atendiendo el significado literario de estos dos narradores, ha de señalarse que completan esa condena de la injusticia que prestaba emoción y libertad a los esclavos, a los derrotados, a los que padecen un olvido inmisericorde.

En los dos ejemplos considerados se soslaya la tentación de recrear la realidad en función de un relato paralelo para reforzar una búsqueda física que anula las condiciones fundamentales del realismo literario. Aquí se verifica una convergencia en su clara definición oral, que ni Faulkner ni Rulfo abandonarán.

La publicación de *Pedro Páramo* en 1955, dos años después que apareciera *El Llano en llamas,* confirma el compromiso de Rulfo, integrando las inquietudes reprimidas de Macario, la conciencia del peligro que representa el hambre para la moral —como se advierte en «Es que somos muy pobres»— o la inutilidad de una política demagógica que resalta la esterilidad de la tierra, y el poder omnímodo de caciques y gobernadores.

Con nitidez aparece la reivindicación que repiten las páginas de Rulfo al enunciar y describir los aspectos relevantes de una tragedia común, colectiva. En cuanto proclamación de los escombros o de la miseria, los relatos de Rulfo se asimilarían a una corriente literaria testimonial. Pero ese testimonio subyacente en las terribles escenas de sus escritos sustenta algo más hondo que contradice la interpretación genérica de Jorge Edwars acerca del cuento en los escritores iberoamericanos.

Los textos de Rulfo no aspiran a la captación de un instante crucial para el futuro de sus compatriotas. Ni siquiera para el futuro de sus criaturas o de sus fantasmas. Rulfo no se implica en un esfuerzo destinado a situar o desvelar la raíz material de la acción o de la indiferencia. Por el contrario, agrupa y comprime en su testimonio, que contiene las resonancias de una confesión, de una evocación íntima o de una charla, la vibración emotiva de una larga historia salpicada de anécdotas que vuelven constantemente a plantear la escasez, el dolor, la tristeza, la esterilidad de la tierra maldita, el encierro espiritual en ese área física, la muerte.

El relato que da título al volumen *El Llano en llamas,* admitiendo y desarrollando esa tendencia que enfoca una historia global desde la descripción, desde la recuperación de un suceso intrascendente en apariencia que se repite hasta el agotamiento en el presente, parece abrir una grieta a la esperanza respecto al tono amargo del resto de las narraciones de Rulfo. Narra las peripecias de un grupo de rebeldes que se enfrentan en sangrientas emboscadas a las tropas federales. El tiempo, la violencia, la aniquilación y la espera convierten esta partida en un grupo de forajidos que asesinan y matan sin piedad.

De tantos asaltos e incursiones, el protagonista consigue una larga condena carcelaria y un niño al que le dicen como a él, «Pichón». Pero la madre, una muchacha secuestrada y forzada, que se siente amarrada a su verdugo, asegura que ese niño no es un bandido.

En realidad, está afirmando de un modo inconsciente que no lo será.

Sin poder conceptuarlo como un desenlace, en la acepción usual del término, brota igual que en otras oportunidades la voluntad ingenua y sacrificada de la «gente buena» de los relatos de Rulfo: imponerse a los precedentes, a las viejas historias pronunciadas en inaudibles susurros, a las necesidades más perentorias y elementales. Veremos este proceder, asimismo, en *Pedro Páramo* en una reconstrucción que Rulfo utiliza para revivir una antigua impresión: la inutilidad que entraña la búsqueda de las raíces en un mundo mágico, poseído por fuerzas extrañas que nacen de las limitaciones del ser humano, y donde el amor retrata un fenómeno de obediencia o de esclavitud.

Respecto a escritores como Faulkner o Lowry, la novela de Rulfo significa una revelación de orden estético, en cuanto lenguaje mágico. Respecto a literatos como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o José Donoso, una adivinación de un territorio donde sigue *remoliendo* el silencio, para presentarnos al ser humano asediado entre sus fantasmas familiares y la amenaza de la muerte. Pedro Páramo murió hace muchos años, pero continúa vivo en la existencia de Comala, capital de su feudo. La narración de Rulfo, en su brevedad, transmite un cuadro espeluznante. Entierros, asesinatos, abandonos que condenan a las mujeres a la amargura, revelaciones conmovedoras que se adelantan a la referencia del horror, la guerra... Pero con una

nota distintiva: nada parece afectar al dominio que Pedro Páramo ejerció sobre una tierra que ha sembrado, con sus ultrajes, de familiares resignados y súbditos nostálgicos. Pedro Páramo se transforma poco a poco, en esa lucha contra el olvido que realiza uno de sus hijos al regresar a Comala, en la encarnación ultraterrena del sometimiento a una mezcolanza de superchería, religión, autoritarismo, pobreza e ignorancia. Una mezcolanza que no es accesible desde frías conjeturas culturales o sociológicas, sino desde la solidaridad con ese horror que se incrementa en la pasividad.

Se aclara una transformación. De ese universo delimitado por los relatos de *El Llano en llamas* pasamos a la profundización directa en la psicología de ese mundo en *Pedro Páramo*. Los héroes han muerto o se doblegan para sustentar esa síntesis que simboliza todas las negaciones que se imponen al hombre en un territorio que bien podría ser considerado como antesala del infierno, el cacique que se erige en la única voz. De un modo u otro, todas sus víctimas se refieren a él como un ser vivo, manteniendo en sus palabras el miedo a la venganza. De la misma forma que a un individuo insignificante y desgraciado le es dada la posibilidad del regreso, parece entenderse que ni el asesinato ha conseguido desprender la dictadura aceptada de Pedro Páramo sobre la tierra, sobre las almas...

Curiosamente, Rulfo realiza este esfuerzo mediante la brevedad, que siempre parece designar un anhelo de eficacia literaria. Pero Rulfo repite en *Pedro Páramo* esa labor de salvación expresiva de los suyos y de sí mismo recuperando el sentido plural de las voces, aunque con mayor complejidad. También hablan los muertos, y de hecho son los espectros quienes conducen su novela hacia el ámbito mágico donde la conciencia exterioriza gritos en lugar de palabras. ¿Podemos pensar únicamente en una figura existencial, en un objeto de crítica distanciada y serena frente a esto? Rulfo ha depurado su obra para no creer en la *mentira* de la literatura —para no creer en su continuidad, en su eterna prolongación al lanzar una mirada compasiva sobre la realidad— y para no caer en la falsedad, en la mitificación del dolor. Sus personajes llegan a expresarse contra la turbulencia instrumentando su *derecho al pataleo de los ahorcados*. Respiran la muerte, desconocen otra realidad. Pero su desesperanzado mensaje prueba que permanecen sin interlocutor. Todos ellos buscan a través de Rulfo una conversación que dé libertad al miedo, a la vergüenza, a lo humano que resta en ellos bajo el tapiz de la desconfianza mientras se contentan platicando con la nada. Desfilan ante nosotros con la mansedumbre de niños, como los sueños de la ilusión. Ansían una tregua y pretenden robar tiempo a la fatalidad corriente, opresiva, implacable, observando un límite extremo y final. En la crueldad que les han inculcado la arbitrariedad y el sufrimiento se confunden con los ángeles despectivos y malditos que nos describieran Faulkner y Lowry al relatar sus pesadillas en el envés embrujado donde coinciden la ficción, el deseo y la vida. Pero acaban sucumbiendo a una súplica similar a la del intelectual amargado que, como denunciara Graham Greene, reclama a los dioses su vejez y su cansancio, y que le dejen en paz, que respeten sus mentiras.

FRANCISCO J. SATUÉ
Pañería, 38, 2.º D
28037 MADRID



Todos llevan su dolor a cuestas

Hace veinticinco años, cuando la novela *Pedro Páramo* acababa de reimprimirse, y la segunda y tercera edición de *El llano en llamas* veían la luz, su autor, Juan Rulfo, se expresaba así en un diálogo mantenido con José E. Pacheco: «Hay que temerle a las novelas que se empeñan en darnos un mensaje. Toda obra que tiene un punto de vista humano nos comunica ese mensaje, que a fuerza de uso ha llegado a ser un vocablo enfadoso. Toda obra, repito, es el total de la vida de un hombre. Para ejemplificarme parece válido el ejemplo de tres escritores, distintos y lejanos, que saben ser rebeldes y pueden negar valores que para sus contemporáneos son todavía sagrados. Jean Giono en un país exacerbadamente nacionalista como es Francia, se opone al sentimiento patriótico de sus contemporáneos, niega que Francia exista. Henry Miller aprovecha cada línea para despotricar contra los Estados Unidos, no con la ironía social de un Lewis, un Caldwell o un Styron, sino con el acerbo fundamento de un hombre que repudia su circunstancia humana. En un orbe lejano, Vsevoldov Isanov, escritor tártaro, dedica parte de su obra a desprestigiar a sus antecesores, y esta actitud de Edipo representa no sólo la inconformidad con un pasado inerte, sino la posición de buena parte de la humanidad contemporánea.»

Juan Rulfo, nacido en 1918, en Acapulco, Jalisco, queda huérfano de padre a los seis años, justo el curso que comienza su enseñanza primaria en San Gabriel. Dos años después, en 1926, se inicia la revolución cristera. Las evocaciones de Rulfo a su infancia, al lugar en que vive y al ambiente que le rodea, son numerosas. «Los curas de la costa siempre traen pistola —escribe—, son curas "bragados". El cura Sedano de Zapotlán el Grande raptaba muchachas y se aprovechó de la Cristiada para alzarse en armas, lo mismo que el de San Gabriel y el Jiquilpan. A Sedano lo colgaron en un poste de telégrafo. Tendría yo como ocho años cuando el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de mi abuela, antes de que expropiaran el curato y lo convirtieran en cuartel...»

Hacia 1928 la guerra cristera se va disgregando y se transforma en grupos de bandoleros, tal como aparecerá más tarde en varios cuentos de *El llano en llamas*. En 1930 muere la madre de Rulfo, y él y sus hermanos son internados en un orfanato de monjas, aunque su custodia corre a cargo de su abuela materna.

Con el dolor a cuestas

Cuando Juan Rulfo cumple dieciocho años, comienzan a manifestarse sus inclinaciones literarias. «Elegí la ficción —dice— porque creo que en un escritor lo importante es su poder imaginativo. La fuerza de la imaginación es tan poderosa que

puede acondicionar los hechos reales. La escuela alemana y nórdica de principios de siglo —que creó una realidad, una perspectiva especial, basada en el vuelo de la imaginación— me ha brindado uno de mis deleites preferidos».

Alrededor de 1940 la literatura rulfiana comienza a dar sus frutos, primero con una novela sobre la vida en la ciudad de México, que a su autor no le gusta por considerarla hipersensible y retórica. A partir de entonces comienza la etapa escueta, condensada y casi lacónica que tanto caracteriza a sus cuentos, que unifica en el volumen titulado *El llano en llamas*. Cuentos de desamor, soledad, miedo, desesperanza y frustración. Cuentos cuyos personajes, casi carentes de acción, piensan y recuerdan su condición humana con miedo, odio y remordimiento. Todos, todos los personajes de los cuentos de Rulfo llevan su pesado fardo de dolor a cuestas. Unos consiguen llevar su peso más a pulso; los más, lo arrastran.

Los cuentos de Rulfo son el constante desmoronamiento de toda esperanza y el fracaso de toda ilusión. La nota dominante es la esterilidad, el enclaustramiento individual, el callejón sin salida: la apertura, la comunicación amorosa brillan por su ausencia, no existen.

Esta visión desesperanzada del mundo puede estar muy bien fundada en la dura experiencia vital que Juan Rulfo tuvo en su infancia y primera juventud. Además, por supuesto, del panorama general de la realidad mexicana que tan bien supo calar después.

«Seres desgastados o aniquilados por el tiempo, pueblos abandonados en los que ha crecido la hierba, casas y altares en ruinas: ésa es la imagen del hombre y del mundo que nos transmite Rulfo», escribe Violeta Peralta, miembro del Centro de Estudios Latinoamericanos de Buenos Aires.

Vagar hacia nadie sabe dónde

Al contemplar la obra literaria de Rulfo en su conjunto, uno de sus estudiosos, Jorge Ruffinelli, señala que es preciso tener en cuenta «por ejemplo, un fenómeno socioeconómico que explicará en parte la atmósfera desolada del paisaje rulfiano, como el fondo sumergido de un iceberg explica su esencia flotante: el despoblamiento del campo jalisciense».

Efectivamente, en los cuentos de Juan Rulfo se palpa la infertilidad de las tierras, la pobreza absoluta de los personajes y un vagar sin rumbo. El aquí y ahora de unos pueblos fantasmas, habitados por gentes que no pueden o no se sienten capaces de trabajar, y que consumen sus vidas dándole vueltas a la desesperanza en espera del día que todo acabe definitivamente. «Pueblos habitados también —comenta Ruffinelli— por ánimas en pena, convertidos en una imagen secular del purgatorio». Y finaliza diciendo: «La imagen literaria que compone la obra de Rulfo —la soledad de los pueblos, soledad tan marcada que en ellos ni siquiera quedan animales, sino fantasmas, espíritus—, no es una extravagancia ni la simbolización de una soledad espiritual, sino la imagen de una realidad verificable».

La opinión de Violeta Peralta también coincide cuando escribe acerca de los escritos de Rulfo: «En esa obra parca y densa se configura un mundo falto de amor, enfermo de soledad, cuyos personajes no pueden o no quieren decir lo que sienten y

hasta el humor es caústico y despiadado. Mundo cerrado, aparentemente sin salida, pero donde sutiles y reiterados indicios dan cuenta de una búsqueda constante de lo sagrado y de la comunicación con lo trascendente».

Y también en esto coinciden quienes han ahondado en la obra literaria del escritor mexicano: desde este mundo cerrado y sin aparente salida, se intuye no sé qué «Otro Mundo». Octavio Paz lo expresa muy acertadamente cuando dice: «Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y de Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, en el polvo, en el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo».

Simbolismo, poesía, fantasmas

Lo cósmico y lo onírico siempre se entremezclan en los relatos de Rulfo, y de sus personajes le interesa, fundamentalmente, su existencia psíquica, hasta el punto que toda la acción exterior sólo importa en la medida que afecta a los seres por dentro. Bien puede decirse que transforma los hechos en significaciones, es decir, en símbolos, en realidad poética.

A menudo se ha dicho que las claras influencias literarias de Rulfo hay que buscarlas en William Faulkner, en Jean Giono y, sobre todo, en C. M. Ramuz. Según los estudios realizados por J. Ruffinelli, de Faulkner aprende sus técnicas: «El perspectivismo —dice—, que destruye cualquier noción monolítica de lo real, el monólogo interior que no sólo revela en forma directa el torrente del pensamiento, sino las maneras ideológicas de estar en la realidad».

De Giono y de Ramuz, Rulfo capta lo lírico y lo trágico de la sensibilidad y del ambiente rural. El propio Juan Rulfo comenta acerca del localismo de su literatura: «Mientras la herencia nórdica tomaba otro sesgo en Inglaterra, avanzando hacia lo futuro en vez de explorar en la historia, en los Estados Unidos se formaba una generación de grandes novelistas cuya literatura no se adentraba en los sentimientos, sino en la angustia del alma. En consecuencia nos enseñaron a ahondar más en el hombre: la grandeza de su literatura viene del localismo y aunque la crítica moderna suele denostar esa tendencia, los ataques se invalidan por su base. En México se está formando una literatura regional que finca poco a poco las bases de una gran literatura nacional».

Efectivamente, la narrativa de Rulfo se alimenta de la realidad de Jalisco, y a la vez, de una tradición literaria. Se encuentra en el cruce de las literaturas extranjeras y el realismo nacional. Y en medio de todo ello siempre late «Otro Mundo», al que el autor nos aproxima haciendo uso de múltiples símbolos: el camino, el polvo, la tierra, la piedra y el parricidio que nos dicen del más acá de la existencia humana. Pero en nubes, estrellas, lluvia, viento, pájaros y aperturas en el techo, nos hace entrever el más allá, un conato de trascendencia.

«Afincada en la tradición y en la realidad mexicana —dice V. Peralta—, vertida en el habla del campesino y del indio, la narrativa de Rulfo se inscribe en un realismo

trascendente, pues no se conforma con lo situacional anecdótico y pintoresco, sino que explora la sacralidad del hombre y del mundo y las relaciones del hombre con lo sagrado.»

Escribir como se habla

«Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito, sino escribir como se habla», dice Rulfo, y no hay más que hojear sus cuentos para comprobar que están llenos de expresiones populares. Por eso la realidad humana que nos cuenta es la crónica, la historia o el testimonio de las gentes de Jalisco, aunque transformada, poetizada y misterizada por la imaginación del autor.

Los protagonistas son la viva imagen de la desdicha, de la miseria y desolación: campesinos y hombres de pueblo, sectores productivos o marginales que nunca llegan a beneficiarse del fruto de su propio trabajo, debido al expolio del sistema.

En el primero de sus cuentos, *Nos han dado la tierra,* ya se describe una dura realidad que se mantendrá como una constante en todos ellos: «Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de repetate para que la sembráramos».

Ante las quejas de los campesinos, la autoridad siempre se lava las manos: «—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en ésa como cantera que es la tierra del llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es el latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra». La carencia absoluta queda reflejada en la descripción de Luvina: «... Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar».

La orfandad real

El desarraigo existencial del hombre mexicano, en los cuentos de Rulfo, queda crudamente plasmado, en esa orfandad real o afectiva en que los mexicanitos viven. El conflicto padre-hijo está expuesto de la forma más descarnada.

La ausencia del padre se hace una realidad palpable por diferentes motivos. En primer lugar, la Revolución mexicana, al destruir multitud de vidas, sobre todo de varones, dejó como consecuencia cantidad de huérfanos. Por otra parte, la estructura feudal del latifundio contribuyó a aumentar la población a base de hijos ilegítimos.

Finalmente, el caciquismo y la vida nómada, que durante un largo tiempo ha sido el modo de vivir de gran parte del pueblo mexicano, son la causa de multitud de niños que viven en el abandono, la pobreza más rotunda, el desamor y la soledad.

En los cuentos de Rulfo, la ausencia del padre significa más que la falta de progenitor, es también la falta de un amparo real por parte del Estado y de la totalidad de un sistema socioeconómico que dice proteger, pero a la vez expolia. Cuentos como *Luvina* o *Nos han dado la tierra* son lúcidas visiones contra la reforma agraria y la burla que ésta significó para miles de campesinos. Con la misma lucidez muestra cómo detrás de la demagogia oficial se percibe la injusticia hacia los pobres.

Relacionado con este tema de la orfandad aparece el tan mexicano tema de la Virgen, que, como dice Octavio Paz, «es la madre de los huérfanos. Todos los hombres nacimos desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto es particularmente cierto para los indios y los pobres de México».

En *Talpa,* Rulfo pone en boca del cura que predica a la multitud de fieles que han venido a ver a la Virgen: «... desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en el dolor. Muchas lamentaciones revueltas con esperanza. No se ensordece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues Ella sufre con nosotros, Ella sabe borrar esa mancha y dejar que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad. La Virgen nuestra, nuestra Madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios...»

Una pesada carga

En *¡Diles que no me maten!,* nos cuenta su protagonista: «Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta».

Otros de los personajes de Rulfo no han perdido físicamente a su padre, pero la orfandad afectiva se presenta como una experiencia igualmente dolorosa y, tal vez, más sangrante que la primera. En *Paso del Norte,* Rulfo plantea el encuentro cara a cara de un hijo con su padre: «... ¿Qué me gané con que usté me criara?, puros trabajos. Nomás me trajo al mundo al averiguatelas como puedas. Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, como pa que no le fuera a hacer a usté la competencia. Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera a vivir por mi cuenta y ya casi me echaba de su casa con una mano adelante y otra atrás».

Pero los padres, por su parte, también sienten la falta de respuesta afectiva de los hijos, y así, la contestación del padre es: «Me vienes a buscar en la necesidá. Si estuvieras tranquilo te olvidarías de mí. Desde que tu madre murió me sentí solo; cuando murió tu hermana, más solo; cuando tú te fuiste vi que estaba ya solo para siempre. Ora vienes y me quieres remover el sentimiento; pero no saber que es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo. Aprende algo. Andar por

los caminos enseña mucho. Restriégate con tu propio estropajo, eso es lo que has de hacer». Y el anciano padre concluye: «Apréndete esto, hijo: en el nidal nuevo, hay que dejar un güevo. Cuando te aletié la vejez aprenderás a vivir, sabrás que los hijos se te van, que no te agradecen nada; que se comen hasta tu recuerdo».

La absoluta falta de piedad que se palpa es profundamente desconsoladora. Cabe consolarse con el pobre razonamiento de: «A tal palo, tal astilla». Pero lo cierto es que ningún hijo encuentra a su padre en el mundo de Rulfo, y el sentimiento de orfandad es claro, conciso, concreto, y corta como un afilado cuchillo. El hombre ejerce su papel de macho y continúa su vida nómada de aquí para allá: «Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas —describe Rulfo en *Luvina*—, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde... Vienen de cuando en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando se van... Dejan el costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos, sino al año siguiente, y a veces nunca... Es la costumbre».

Frialdad para matar

La frialdad que los personajes de los cuentos de Rulfo tienen para matar a un semejante es verdaderamente impresionante, y la misma impresión causa la indiferencia general ante esa muerte provocada. En *La cuesta de las comadres* tenemos un vivo ejemplo, cuando uno de los protagonistas cuenta cómo dio fin a la vida de un adversario: «Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hacía mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arría del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque no más dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto».

Las provocaciones en la taberna, que continúan con expresiones violentas, primero verbales, después de puños, y que acaban a cuchilladas, también son cosas normales de la vida cotidiana: «... Pero todos estaban borrachos. Odilón y los Alcaraces y todos. Y de pronto se le echaron encima. Sacaron sus cuchillos y se le apeñuscaron y lo aporrearon hasta no dejar de Odilón cosa que sirviera. De eso murió».

En cuanto a la muerte natural, es recibida con indiferencia y, a veces, como un único alivio. «Me acuerdo —cuentan los padres recordando la muerte del hijo—. Fue el domingo aquél en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta de sol».

La mujer de Tanilo, en el cuento titulado *Talpa,* dice en el momento que su marido enfermo expira: «Ahora todo ha pasado. Tanilo se alivió hasta de vivir. Ya no podrá decir nada del trabajo tan grande que le costaba vivir, teniendo aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida que le salía por cada rajadura de sus piernas y de sus brazos».

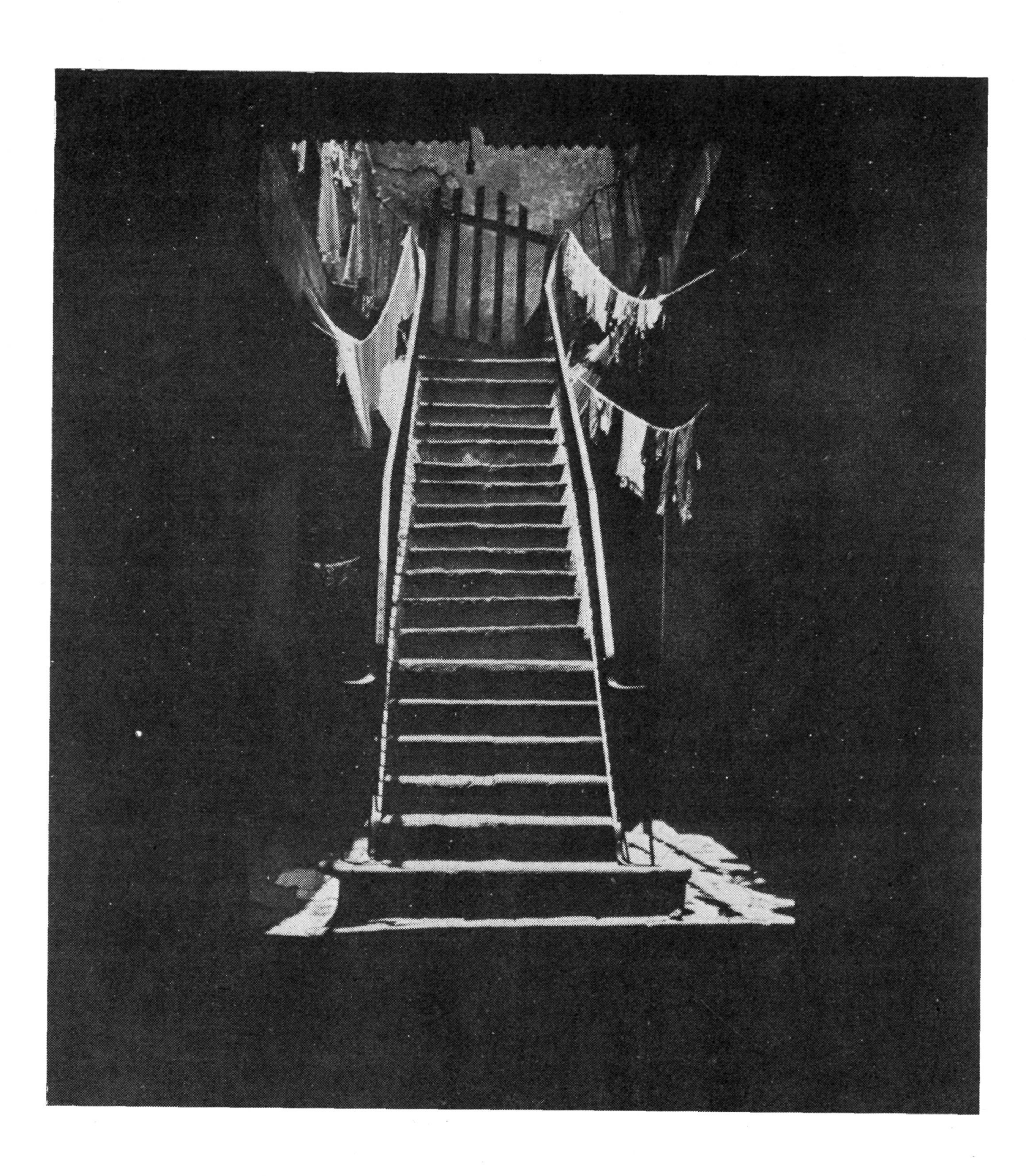
Ni que decir tiene, que todos los personajes de Juan Rulfo caminan por la vida

teniendo que llevar el pesado fardo de su dolor a cuestas. Se trata de una viva imagen de la humanidad sufriente, que tan sólo acaba por ver salida en el reconocimiento de su poquedad. Así queda explicitado en cada uno de sus cuentos y, posteriormente, también en su novela *Pedro Páramo*.

El propio Rulfo se hace partícipe del espíritu de sus personajes imaginados, y de esta manera lo expone al recibir el Premio Nacional de Literatura en el año 1970: «No recuerdo por ahora quién dijo que el hombre era una pura nada. No algo, ni cualquier cosa, sino una pura nada. Y yo me siento así en este instante: quizá porque conociendo lo flaco de mis limitaciones, jamás elaboré un espíritu de confianza; jamás creí en el respeto propio».

En este sincero reconocimiento es donde da comienzo, tal vez, su realismo trascendente, su intuición de «Otro Mundo».

ISABEL DE ARMAS
Juan Bravo, 32
MADRID-6



Las palabras, los murmullos y el silencio

I

El alejamiento irónico de Rulfo

En medio del tumulto publicitario crecido en torno a ese curioso fenómeno de «marketing» conocido con el nombre de «boom literario latinoamericano», la obra de Juan Rulfo, breve, ajustada, exacta, se sostiene por su propia esencia lírica y por la permanente vigencia de su lenguaje, sus personajes, temas y situaciones.

Rulfo se ha mantenido alejado de la garrulería de los publicitarios alquilados por los editores, y su tono menor hace un notable contraste con las ampulosas y autoencomiásticas declaraciones de algunos novelistas latinoamericanos. En Rulfo todo es comedimiento y discreción. Su actitud frente a la feria de vanidades es la de un alejamiento irónico. Gozó escribiendo sus pequeños y geniales libros, le divierte la idea de que algunos críticos insistan en la involuntariedad de su talento literario y oculta, con esmerada prudencia, su cultura y su erudición monumentales.

II

Aquí hablamos «castilla»

En México el castellano más rico en giros de lenguaje y en metáforas espontáneas es el hablado en los campos del centro y el occidente del país. Las formas coloquiales del castellano antiguo y algunas expresiones indígenas castellanizadas son la columna vertebral de una lengua incomparablemente más rica y auténtica que la de las ciudades. Los campesinos de esas regiones son grandes ahorradores de palabras, pero su aparente sequedad se compensa con la precisión de su habla y la claridad de su vocalización. Los muchos siglos de lucha con la tierra, con los amos feudales, los elementos adversos, la demagogia, la corrupción y el abandono, los han hecho callados y los han llenado de una explicable desconfianza. Tal vez por estas razones huyan de la verbosidad («en boca cerrada no entra mosca», «quien mucho habla, mucho se equivoca y más se compromete», dice admonitoriamente el sensato refranero) y procuren dar a sus palabras un impecable sentido inequívoco. Algunos términos tomados de la liturgia, una gran cantidad de refranes, los giros de lenguaje transmitidos de generación en generación y las expresiones relacionadas con las tareas agrícolas y enriquecidas por la observación del campo y sus ritos naturales, son el bagaje de esta lengua usada para comunicarse con los otros y, frecuentemente (esta

frecuencia es mayor en las ciudades), para enmascarar los sentimientos y ocultar las realidades.

Los personajes de Rulfo se expresan en esa hermosa lengua y su creador los deja en meditada libertad para que extraigan de ella las más recónditas posibilidades expresivas. Rulfo no es el padre terrible que impone conductas y formas de lenguaje a sus creaturas. Por razones de timidez, comedimiento, maestría formal y elegancia sabe respetar a sus «entes de ficción» y, ante el peligro de restarles autenticidad, se retira prudentemente, dejándolos construir sus palabras y organizar sus discursos. Es, en suma, el padre inteligente que sabe hacerse a un lado para permitir el crecimiento natural de los hijos, y evita los sentimientos de posesión y de dominio. Tamaño comedimiento puede resultar extraño a los partidarios de la dictadura del creador literario y puede confundir a los críticos de entendederas formadas —o, más bien dicho, deformadas— por las academias simplificadoras y convencionales.

III

El autor intenta clarificar sus propósitos

Este trabajo tiene como principal propósito el de rendir homenaje a un novelista ejemplar y a su lenguaje prodigioso. De ninguna manera pretende meterse a averiguar sus procedimientos y técnicas o incurrir en los farragosos análisis de su psicología individual. Es, abierta y descaradamente, ditirámbico. Busca, por otra parte, hacer algunas observaciones discutibles sobre la influencia que los mitos, la historia, la política y la moral social ejercen en las conciencias y modos de conducta de las mujeres y los hombres de un país determinado en un momento de su acontecer. Mucho se ha hablado y escrito sobre estos temas. Los especialistas en literatura latinoamericana de las universidades estadounidenses, inglesas, francesas, italianas, etc., han escrito robustas tesis sobre Rulfo, y los jurados de los premios obtenidos por el escritor mexicano a lo largo de su vida han dado a conocer sus inapelables fallos sobre la importancia y la función cumplida por la obra de Rulfo en el corpus de la literatura en lengua castellana. Sin embargo, algo puede agregarse, haciendo notar que Rulfo, como López Velarde, observa «con una sonrisa depravada, las ineptitudes de la inepta cultura» y se divierte con las espesas y frecuentemente descabelladas teorías que sobre su vida, su obra y su silencio hacen los críticos, tanto los académicos como los mercantiles.

IV

«En Jalisco se quiere a la buena»

Es Jalisco el escenario en donde viven, intentan sobrevivir y mueren (nunca del todo) los personajes rulfianos. Jalisco está claramente dividido en dos regiones geográficas, raciales y espirituales: los altos y los bajos. A pesar de compartir similares

pautas culturales y parecidos criterios de moral social, los «alteños» y los «bajeños» tienen marcadas diferencias, cultivadas con esmero para lograr el propósito de hacer patentes sus irreductibles identidades. Los «alteños» se muestran orgullosos de la pureza de su sangre castellana, manifiesta en la blancura de su piel y en lo rubio de sus cabellos. En esa región (versión americana de las arideces de la alta Castilla) apenas se dio el mestizaje y las familias de los colonizadores se mezclaron entre sí, exterminaron a los «chichimequillas» irremediablemente belicosos y trajeron del centro del país grupos importantes de indios más dóciles para que se hicieran cargo de los trabajos serviles. En cambio, los «abajeños» muestran los marcados rasgos del mestizaje y la influencia del clima semitropical. Un juego constante de relaciones se da entre las dos zonas y conviene recordar que, a principios de este siglo y al término de la guerra cristera, muchos alteños se fueron a las tierras del sur y establecieron nuevos campos de cultivo, comercios y algunos negocios demasiado imaginativos (véase la novela *La Tierra pródiga,* de Agustín Yáñez).

Juan Rulfo reúne en su persona y en su palabra a las dos regiones. Nació en los Bajos, pero sus familiares venían de los Altos. Tal vez por esto en su lenguaje se engloban las dos cosmovisiones y su mesurada elocuencia combina la propensión al silencio de los alteños con la riqueza metafórica de los abajeños (estoy pensando en voz alta. Tal vez todo esto no sea más que un conjunto de especulaciones alegres).

V

«Madre mía de Guadalupe, por tu religión me van a matar»

La llamada guerra cristera fue un hecho social predominantemente jaliscience. Otros estados (Colima, Michoacán, Guanajuato, Guerrero, Querétaro, Zacatecas, San Luis Potosí, Durango, Aguascalientes, Oaxaca, México, Hidalgo, Morelos...) participaron activamente en la contienda, pero el ojo de la tormenta se localizó en las zonas áridas de los Altos de Jalisco y en las estribaciones tropicales del Volcán de Colima. Esta guerra, que marcó indeleblemente a varias generaciones de campesinos, burócratas, soldados, obreros, políticos, estudiantes, etc., no ha sido suficientemente estudiada. El señor Jean Meyer, investigador francés, reunió abundante información, entrevistó a sobrevivientes de la guerra y a sus descendientes y publicó un voluminoso estudio sobre el tema, cuya objetividad histórica quedó manchada por las antipatías y las simpatías que el autor procura hacer patentes, sobre todo en el momento de proponer conclusiones y de asentar juicios de valor. Por otra parte, la literatura producida durante y al fin del conflicto tiene, en su mayoría, un signo partidista y las heridas, aún no bien cerradas, todavía escuecen y, a ratos, sangran. Tal vez *Los Cristeros* y *Los bragados,* novelas de José Guadalupe de Anda, sean los mejores (y, ciertamente, los más bien escritos) testimonios sobre esta guerra que, aunque recuerda los conflictos religiosos de Europa, tiene un signo muy especial y exige un análisis apegado a las características del desarrollo sociopolítico y económico de su tiempo y de su espacio.

Corridos, poemas, refranes, leyendas, narraciones de sucedidos, libros hagiográficos, estudios de pretendido rigor científico, novelas, películas, obras de teatro, estampas, fotografías, dibujos, periódicos, hojas sueltas, octavillas... Son muchos los elementos capaces de dar a los investigadores una idea de las posiciones sostenidas por las partes en conflicto y del ambiente espiritual de esta trágica etapa de la historia mexicana. A primera vista, de todo ello puede desprenderse una conclusión preliminar agobiada por los matices más variados: la mayor parte de los campesinos integrantes de los ejércitos cristeros actuaron de buena fe, creyendo firmemente en sus rudimentarios ideales. En cambio, no puede decirse lo mismo de los directivos ocultos en las grandes ciudades o de los hacendados proveedores de armas y organizadores de partidos. Las cuestiones económicas, los antiguos rencores y la defensa de los privilegios tradicionales fueron los motivos esenciales de su participación en el conflicto. El papel desempeñado por la jerarquía eclesiástica y por el poder civil presenta tantas complejidades que nos obliga a la cautela y exige un estudio más profundo e imparcial. Ojalá que alguien emprenda muy pronto esta tarea fundamental para el conocimiento y la interpretación de uno de los capítulos más conflictivos de nuestra historia reciente.

Para los efectos de este trabajo, lo realmente importante es señalar la influencia ejercida por el conflicto religioso en el desarrollo del lenguaje de los campesinos del centro-occidente del país. Los largos años de lucha durante los diferentes períodos de la revolución mexicana también influyeron determinantemente en el idioma y, tanto el prolongado movimiento revolucionario como la guerra cristera, provocaron modificaciones profundas en la moral social, en el ambiente espiritual y en las estructuras sociopolíticas, económicas y culturales de México. Todos estos conflictos, cambios profundos y modificaciones coyunturales se registran, de manera especialmente clara, en el lenguaje de los habitantes de las ciudades. Los campesinos, aislados en sus desiertos y montañas, fueron los actores principales de los movimientos armados y, en su mayoría, regresaron, al término de las contiendas, a sus tierras abandonadas y a sus villorrios y rancherías. Por esta razón, su lenguaje apenas sufrió algunas modificaciones y la contaminación derivada de las arengas militares, los manifiestos políticos y el trato con gentes de las ciudades, se reflejó casi imperceptiblemente en su habla cotidiana. Tendrían que ser la radio, el cine, la televisión y el progreso general de las comunicaciones los que produjeron el cambio en las costumbres, la pérdida de los usos lingüísticos arcaicos y la uniformidad (no absoluta, por supuesto) de la lengua. Por otra parte, el aumento del bracerismo hacia los Estados Unidos y el éxodo hacia las grandes ciudades han ido diluyendo paulatinamente los signos de identidad cultural de los campesinos.

VI

Palabras, murmullos y silencios

En las obras de Juan Rulfo, el lenguaje se detiene y queda fijado en un tiempo que desafía con éxito todas las presencias modificadoras. Los personajes de *El llano en*

llamas y *Pedro Páramo* van más allá de la pura anécdota, superan todas las circunstancias concretas de la historia y se instalan en una intemporalidad que les otorga la sustantividad independiente propia de las obras de arte y de los grandes arquetipos producidos por la imaginación. Muertos o vivos, moribundos o condenados a muerte, idiotas, caciques, pistoleros, mujeres enamoradas, visionarios, revolucionarios..., todos sus personajes se encuentran en una situación creada por una realidad histórica que trascienden y fijan en su tiempo individual o en la permanencia de su memoria y de los efectos causados por sus acciones. Pedro Páramo está muerto y sigue vivo en el alma de su hijo y en los fantasmas de las personas, los lugares y las casas sobre las cuales se proyectaron su existencia y su acción y todavía se proyectan su sombra y su memoria.

Todo este universo negador de las leyes convencionales se sostiene por la palabra. Por esta razón, lo esencial de la obra de Rulfo es el lenguaje. El tiempo ya no puede modificar los hechos pasados. Sólo pueden hacerlo las palabras utilizadas por los personajes para dar sus propias versiones. En este juego profundo, el narrador es un testigo que observa, sin involucrarse demasiado para mantener el indispensable alejamiento, esta reconstrucción del pasado levantada con lentitud, como un castillo de naipes. Nada puede cambiar, nada puede transformarse en este universo estático compuesto de vocablos, pero, sobre todo, de murmullos y de largos silencios más elocuentes y significativos que las mismas palabras. Rulfo, como los grandes compositores, conoce el valor del silencio y pide a los lectores que lo llenen con sus propias palabras, pensamientos y sensaciones.

Algunos escritores y críticos siguen insistiendo en un tema ya convertido por el tiempo y la repetición en un tópico por todos conceptos revisable. Me refiero a la extendida imagen de Rulfo como amanuense de las palabras con que habla el pueblo campesino del occidente de México. Esta afirmación es, por una parte, una perogrullada y, por la otra, una generalización irresponsable. Rulfo habla como lo hacen nuestros campesinos pero, además, se expresa de una manera personal e intransferible; es, en síntesis, el inventor de un lenguaje, el creador de un estilo y, al mismo tiempo, el fiel, discreto y silencioso testigo de la palabra y, por ende, de la cosmovisión de su pueblo. Ni el costumbrismo anecdótico ni el bienintencionado y, a veces, contraproducente populismo, forman parte del mundo literario del Rulfo, personaje de sus propias historias, siempre alejado del sentimentalismo, pero siempre inmerso en las aguas profundas de sentimientos tales como la compasión, el autoescarnio y la burla entendida como mecanismo de defensa para combatir las acechanzas de la soberbia propia de los titiriteros despóticos. Esta actitud de alejamiento y de aparente inseguridad le permite transcurrir, sin peligros de ninguna especie, por los caminos del melodrama, género que, como afirma Carlos Fuentes, es un signo de identidad de todas las culturas populares de Iberoamérica.

VII

Aquí es donde el cine torció el rabo

Todos los intentos hechos para llevar al lenguaje cinematográfico la obra de Rulfo, han acabado en insignes —y menos insignes— fracasos. Los directores de la talla de Carlos Velo o de la despierta intuición del Indio Fernández, se han topado con la terrible dificultad de traducir en imágenes las palabras de Rulfo. El tratamiento lineal de *Pedro Páramo* y de algunos de los cuentos de *El llano en llamas* no era, de ningún modo, el más adecuado para lograr esa trasposición. (La crítica de cine no encaja dentro de esta especie de ensayo, así es que me limitaré a señalar las imposibilidades cinematográficas de la prosa de Rulfo). Basta recordar el folclorismo comercializado de *El gallo de oro* para aventurar la conclusión de que la obra de Rulfo ha tenido una notable mala suerte en estos terrenos. No es el único escritor con esa maldición sobre su cabeza. Lowry, García Márquez, Martín Luis Guzmán y algunos más han padecido idéntica suerte. Y es que para llevar al cine estas compactas, frágiles y precisas construcciones hechas de palabras, silencios, sueños y monólogos interiores, se necesita realizar un verdadero trabajo de traducción, pues se trata de lenguajes distintos, de diferentes nociones del tiempo y del espacio. Sólo algunos directores —Von Sternberg, Buñuel, Visconti, Losey, Welles, Camus, Fernando de Fuentes, Bertolucci, Bresson, Wajda, Forman, Donskoi, Ford, Curtis...— han logrado trasladar a la gramática cinematográfica, la atmósfera espiritual, los significados poéticos y la tensión emocional de la prosa narrativa.

Todos los lectores de Rulfo nos hemos formado una idea de la apariencia física de los personajes de su obra. Hemos fabulado sobre sus gestos, sus ademanes y tonos de voz. Por esta razón, no siempre coincidimos con los criterios sostenidos por los directores cinematográficos en materia de repartos. Comprendo que la «realidad» del cine es distinta a la de la prosa narrativa y acepto de antemano el marcado tono individualista y hasta caprichoso de mis reflexiones sobre cine y literatura. Sin embargo, debo decir, en mi descargo, que he aceptado sin mayores reparos a Burt Lancaster-Príncipe Salina; a Tony Perkins-Joseph K.; a Emil Jannings-profesor Unrat; a Paco Rabal-Nazarín y a Catherine Deneuve-Tristana. He aceptado que Dirk Bogarde muera en Venecia, mientras la música de Mahler nos enerva y un Tadzio escandinavo, disfrazado de ángel del Romanticismo alemán, se recorta contra las luces de un crepúsculo a lo Guardi. Sin rechistar, he dado mi brazo a torcer y he asumido con gozo las reglas del juego. En cambio, los «miscast» perpetrados por los directores metidos en el mundo de las creaturas rulfianas, me parecen lamentables y, por lo mismo, les he opuesto una terca incredulidad. El territorio de Rulfo sigue abierto al cine. Ojalá que el próximo invasor entre armado con los atributos del genio.

VIII

A manera de larga conclusión

«Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó», dice Rulfo en *Diles que no me maten*. Los personajes de este hombre de «ideas idas» flotan en un mundo sin puertas y aceptan su destino de creaturas sin salida, sin ventanas abiertas para ver acercarse cosas mejores. Años y más años de violencia, de humillaciones, de precariedad, impiden los movimientos de la esperanza. Sin embargo, no hay asomo de queja. Todos han asumido la inexistencia del porvenir y se aferran a esa raíz volandera e inestable que tiene el presente, conteniendo la respiración para pesar menos y evitar el derrumbe en el vacío. «Diles que no me maten» aunque la vida valga tan poco. No vale nada, pero es nuestra única fortuna.

He conocido a muchos campesinos mexicanos que actúan y hablan como personajes de Rulfo. Están y estarán ahí, en sus campos requemados por un sol de justicia, esperando la lluvia borrada por el viento enemigo. Están ahí, en medio de su abandono, observando con ironía toda la demagogia y la mala retórica vertidas sobre sus cabezas por los «salvadores» de todos los signos ideológicos. Las tierras de Rulfo son «un lugar moribundo» en el que los hombres, a pesar de todo, se aferran a la vida.

Nada se mueve en estos parajes. Sólo las ramas de los árboles azotados por el viento constante. En ellos «los muertos pesan más que los vivos», los aplastan y las casas abandonadas, las calles solas se llenan de murmullos entrecortados con silencios largos. La revolución y la «cristiada» pasaron con sus cuatro jinetes por esas tierras y les mataron el tiempo, congelaron a las personas y provocaron una constante indeterminación de la muerte y de la vida. En esas tierras, «en el llano», dice Carlos Monsiváis, «hay que disponer del día como si fuera toda la vida». En las noches cerradas, sin una lucecita (la de todos los cuentos) en el horizonte, sólo el ladrido de los perros es la constancia de la vida latente, esa vida que adquiere en el amor su única posible manifestación. Por eso el amor y la muerte son las dos caras de la moneda rulfiana. El amor da sentido a las palabras, las impregna de vida, «lo demás es miseria», decía Cesare Pavese. Pedro Páramo y Susana San Juan comprueban su condición de vivos a través del amor. El resto de su tiempo se la pasan agonizando («malviviendo», dirían los campesinos de Jalisco), perseguidos por una moral social enemiga de la vida, por la tristeza decretada desde el púlpito anunciador de los castigos infernales.

«Mejor será no regresar al pueblo, al edén subvertido que se calla en la mutilación de la metralla», decía, en pleno conflicto revolucionario, Ramón López Velarde. Esta nostalgia del «edén subvertido» tiene en Rulfo una entonación trágica. Las palabras recuperan, a través de la estética, ese pasado perdido e identifican aquello que en la vida de una colectividad tiene un carácter permanente. Por esta razón la prosa de Rulfo tiene la enorme virtud de fijar en el tiempo y en el espacio la atmósfera espiritual de un país en un momento de su historia y, simultáneamente, logra, por medio de su esencia lírica, garantizar la intemporalidad, la validez permanente de esas formas de

expresión y de esas creaturas de ficción eminentemente subjetivas y no por eso menos capaces de reflejar los datos objetivos de la realidad.

La realidad del país en el que nació Juan Rulfo encontró en un grupo importante de escritores, músicos y artistas plásticos sus mejores observadores, sus críticos más lúcidos y, en algunos casos, sus «estetizadores» más entusiastas y, con frecuencia, delirantes. Los muralistas Rivera, Siqueiros y, de manera muy especial, Orozco, buscaron, en una buena parte de sus obras, fijar, con el propósito de provocar los cambios, los aspectos más duros y contradictorios de esa realidad. Los novelistas como Azuela y Martín Luis Guzmán testimoniaron los acontecimientos de la lucha revolucionaria y, a su manera, describieron las contradicciones y errores de una época convulsa. Rulfo bebió en esas fuentes y supo combinar sus informaciones librescas con la tradición oral y con lo que vio y vivió en su infancia, adolescencia y juventud. Por estas razones, nuestro escritor ha logrado reunir la erudición oculta con la llaneza y la exuberancia de estilo con el ahorro de palabras.

Comala, Luvina, el llano reseco y las casas abandonadas y llenas de presencias ausentes no existen. En las cartas geográficas de Jalisco y de Colima no se encuentran registrados esos lugares (La Comala del Estado de Colima no es, ciertamente, la de Rulfo). Todo... pueblos, llanos, hombres, mujeres, animales... fue inventado por el fabulador y todo corresponde a una realidad concreta, conocida por todos y que rechaza cualquier tipo de adjetivos.

Pedro Páramo tiene una identidad intrasferible y es, al mismo tiempo, uno de tantos caciques del campo mexicano; Susana San Juan, Micaela, Dorotea, el padre Rentería, Fulgor Sedano, Lucas Lucatero, sólo existen en el mundo interior de Rulfo y son iguales a las gentes que hemos visto caminar por las calles empedradas de los pueblos de Jalisco y por las veredas perdidas en los llanos ardidos y espinosos. Tal vez estas contradicciones hayan favorecido la rápida catalogación de la obra de Rulfo en el apartado del «realismo mágico» o de lo «real maravilloso». Está bien puesta la etiqueta y discutir su exactitud es una tarea irrelevante. Lo fundamental es señalar que el mundo entregado por Rulfo es (paradoja insigne) totalmente inventado y, paralelamente, es el conocido con nuestros propios ojos, o a través del testimonio de nuestros mayores. Rulfo no es un cronista, ni un cuentista, ni un esteticista, ni un «escritor comprometido». Es un cronista, un cuentista, un esteticista y un «escritor comprometido». ¿Cómo se combinan en sus obras todos esos elementos y cómo se concilian tantas contradicciones? No es fácil contestar esta pregunta. Para hacerlo sería necesario aceptar la existencia de los milagros en el llano en llamas de la literatura.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA
3770 39th Street, N. W.
WASHINGTON, D. C. 20016 U. S. A.

A orillas de la vida y de la muerte

En las antiguas civilizaciones enclavadas en lo que hoy es Méjico, la religión, como en toda sociedad primitiva, ocupaba el centro vital alrededor del cual giraba todo el accionar humano. La única forma posible de concebir el Estado era la teocracia y el ordenamiento jurídico que regulaba las relaciones entre gobernante y deidad (o deidades), se convertía en código político; irrefutable elemento, sostén moral y legal de quien detentara el poder. Este esquema es común no sólo a Méjico sino a toda la sociedad americana precolombina. El temor hacia lo sobrenatural, a lo desconocido, al más allá, hacía del hombre americano una criatura presa de las sombras del misterio, de aquello que no se podía palpar, pero que se sabía existía en algún lugar ignoto, no sólo del universo sino también del pensamiento.

La llegada de los europeos al Nuevo Mundo modificó en mucho la cuestión religiosa, dada la imposición del cristianismo. Se derribaron los ídolos que representaban figuras inverosímiles, serpientes y dragones que producen más pánico que absorción por la fe; la cruz sustituyó al tótem, y el panteón judeo-occidental a la multitudinaria comparsa de semidioses. El rito dejó de ser bárbaro, el invisible poder que concedía las lluvias, la fecundidad en mujeres y cosechas y las victorias militares, no necesitó más de la sangre de esclavos y cautivos. Las pirámides escalonadas se convirtieron en catedrales y basílicas recargadas de churrigueresco. Pero el temor reverencial permaneció. Y es reverencial en el sentido en que la religión es motor y centro de todo el devenir social. El temor viene manifestado al consultar cada paso que se dé a la deidad, antaño pagana, después integrista, cristiana.

Poco a poco se llegó a la simbiosis resultante en la religiosidad de pueblos mestizos, como el mejicano. Mestizos tanto en etnia como en cultura. El mejicano es hoy tan cristiano como lo era ayer fiel devoto de Quetzalcoatl, sólo que han cambiado el rito y los dogmas, los edificios y los ropajes. De esta forma se presentan los personajes de Juan Rulfo, así actúan, es decir, así rezan, elevan sus plegarias para que llueva o se consolide la reforma agraria tantas veces prometida y aplazada. Fieros guerrilleros, o justicieros soldados gubernamentales, se sobrecogen ante la ingenua imagen de la Virgen o de un Cristo yacente y azotado. El temor reverencial sigue existiendo; la deidad como señor del otro mundo y patrón de vastísimos campos en la vida terrena, se encaran en personajes como Pedro Páramo, quien sólo puede sucumbir ante la arriesgada y decidida acción del parricidio. Es de la única forma en que el hombre, como criatura insignificante e indefensa ante lo sobrenatural de la deidad, puede ser algo más que un pedazo de barro: consumando una monstruosidad. Pero para ello tiene que armarse de valor que no está a su alcance y sí a través de métodos fácilmente expeditivos, como el alcohol, pero útiles a la hora de la suprema

decisión. Y es que el peso de lo superior, de lo religioso, es la losa aplastante que aniquila el entendimiento del americano primitivo y que continúa haciéndolo con el mestizo, máxime habiendo triunfado en la España de aquellos tiempos algo tan catastrófico como la Contrarreforma. Si la conquista de América *redujo crueles imperios* (Borges, *España),* a poco de producirse esa destrucción se empezó a perder el tiempo, pues la unión del trono y el altar que se inició en la Península, dejó intactas las relaciones clero-pueblo que prevalecían en las Indias antes del Descubrimiento. La religiosidad de los mejicanos es algo que es consustancial con la historia del país y que sólo logra un ligero cambio de fachada con la colonización española. No es de extrañar, por tanto, que en su literatura el tema se halle presente y que Rulfo, a cada paso, lo traiga a colación.

Los esfuerzos revolucionarios de Zapata y de Villa triunfaron aminorando la presencia de la religión y en hacer menos ostensible el control por parte de ésta del Estado. A diferencia de otros países de América Latina, en donde aquello de la dualidad trono-altar ha prevalecido, en Méjico por lo menos se ha disimulado y llevado a prácticas tan determinantes como regular la existencia de sacerdotes en los estados. Un número de curas según la población por metro cuadrado, como si de maestros o médicos se tratara. No ha ocurrido lo mismo con lo del reparto equitativo de la tierra, aspiración máxima de zapatistas y villistas. En cuanto a la reforma agraria, Méjico ha corrido igual suerte que los países Yucatán abajo. Toda una falacia, un engaño total, frustración política que hasta hoy día se viene pagando. La burla oficial, tema que inspira la epopeya de *Nos han dado la tierra,* es la prueba patente del fracaso de la Revolución y de la única opción a que se ven abocados los pueblos, la de la eterna subversión, guerras y matanzas sin ningún porvenir, alzamientos pseudorrevolucionarios que nada tienen de eficaz rebelión, pues la fuerza del ejército y la astucia del terrateniente en ocasiones, minan cualquier intento serio de desestabilización de la injusticia oficializada. Pedro Páramo no tiene demasiados problemas en comprar una revolución que se cierne a las puertas de sus dominios, con sólo ofrecer ayuda a los alzados. La inmadurez política y el despiste en cuanto a objetivos de éstos, salta a la vista al morder tan cándidamente el anzuelo arrojado por Pedro Páramo. Con ofrecerles hombres y dineros suyos, el terrateniente se asegura la paz y una seguridad que pueden durarle cuanto quiera, demostrándose de esta forma hasta qué punto ciertas revoluciones latinoamericanas no pasan de ser más que simples bravuconerías, fáciles de comprar a bajo precio. La obra rulfiana está llena de estos ejemplos, y el autor nos va dando una de cal y otra de arena, mostrándonos las dos caras de una moneda, el movimiento pendular de la historia política latinoamericana después de la Independencia. La falta de concienzación hace que sectores eminentemente populares se pleguen a los intereses de las clases dirigentes, en contra del pueblo a que pertenecen. Tal vez por el temor reverencial inspirado por la Iglesia católica, o aquel que directamente produce el patrón con su presencia, causan hondas divisiones en la masa popular, erigiéndose sectores de ésta en guardia pretoriana del poderoso terrateniente. Es así cómo un peón de Pedro Páramo, Damasio «el Tilcuate», se presta a servir de caudillo de los «insurgentes», pagados y pertrechados por el amo. A cambio de poco (para el amo), pero mucho para Damasio, lo que podría colmar todas las

aspiraciones de la vida material. Nada menos que un rancho, con vacas y todo, y escriturado a su nombre para que no haya dudas. De un momento a otro, Damasio ha dejado de ser simple peón para convertirse en alguien respetable, con su nombre escrito en un pergamino oficial; al mismo tiempo se le ha ascendido a «general» de una partida de matones para defender a su señor.

De esta forma, el fracaso de la revolución está asegurado, por lo menos en lo que a la parte rural se refiere. No se necesitan grandes destacamentos de tropas ni una altísima moral en los hombres. Basta con comprar a unos cuantos. Y es que el Méjico de los años en que sucede *Pedro Páramo* es un país eminentemente rural, al igual que el resto de América Latina. Las ideologías tardan en llegar más allá del radio de agitación urbano, y cuando llegan es de una forma tergiversada, aumentada o disminuida, y en no pocas ocasiones manipulada. La transmisión oral se convierte también en arma contraria; la imposibilidad de un proselitismo textual tal y como se lleva a cabo actualmente, era tarea imposible en aquellos tiempos, dado el total analfabetismo. Por lo que cuando sonaba la hora de un levantamiento, nadie sabía a ciencia cierta contra quién iba a disparar. Rencores y viejos odios servían de acicate, más que una verdadera conciencia política.

También el temor-respeto por la Iglesia es, una vez más, incentivo de alzamiento. Cuando Damasio viene a rendirle cuentas a Pedro Páramo y a pedirle dinero para las tropas, el patrón le sugiere que asalte pueblos no adictos a su causa y los saquee. Que siga en el alzamiento, no alejándose de sus propiedades, al tiempo que le da cierta carta blanca para unirse al espadón que guste. Damasio «el Tilcuate» no duda en unirse a las fuerzas del cura Rentería. La revolución que se produce en el momento es la «cristera» de 1926-28, la que se pretende sea colofón de la de 1917, que limitó los poderes de la Iglesia. El clero rural logra influir por medio del temor a la condenación eterna en el pueblo devoto e ignorante y numerosos sectores se alzan y combaten fieramente a las fuerzas federales. De esta forma, los intereses del feudalismo se ven doblemente reforzados, pues no sólo la Iglesia se halla de su parte, sino el mismo pueblo.

Son años en que el país se ve sacudido por intensas transformaciones en el campo de la industria y de la minería y hace que extensas zonas se despueblen, y como sucede en toda emigración, lo más vital de su sociedad emprenda rumbos con mejores perspectivas. El estado de Jalisco, tierra de Rulfo, es afectada por el fenómeno. No sólo el fracaso de la Reforma Agraria sino las posibilidades de otra vida hacen que ingentes masas emprendan el camino de la vecina Guadalajara (la capital), sino también de Méjico y más allá de las fronteras patrias, los Estados Unidos... meta que aún persiste. La única solución de muchos latinoamericanos, la de emigrar al precio que sea y establecerse en el coloso del Norte. Vender lo poco que se tiene, acabar con el ancestral sistema de vida, como sucede en *El paso del Norte,* donde el protagonista deja a su mujer y a sus hijos en casa de su padre y decide probar fortuna en la tierra del ya poderoso dólar. La ingrata historia de nuestros días era ya una realidad. La frontera había que pasarla a nado y de noche; de pronto la «balacera» y el fin de la aventura, las ilusiones rotas, y volver andando a la tierra de origen. En *El paso...* nos enfrentamos a muchos de los aspectos tratados por Rulfo en su obra. No sólo la cuestión de la emigración como lacerante problema social, sino la del despotismo

familiar. El hombre, al irse y dejar a su familia en casa del padre, tiene que aguantar los reproches de éste por el abandono de la tierra, lo poco que posee, y que según un empecinamiento ciego, debería trabajar siempre. Asimismo, se trata de un padre tiránico, que le quiere cobrar al hijo la manutención de la familia mientras se encuentre fuera. También le augura el fracaso. Tal y como sucede. Al volver el protagonista tiene que enfrentarse al hecho consumado de su derrota, la penuria económica y la destrucción de la familia, ya que su mujer ha huido con otro. Todo esto se lo reprocha el padre a voz en cuello. Siempre la derrota, siempre la adversidad que puede más que el hombre y la fuerza de sus empresas. Las epopeyas y personajes rulfianos están marcados por el signo de la fatalidad, aunque el autor se esfuerce en enmascararlos con ciertos tintes humorísticos, sólo como acompañamiento de una prosa ágil y mágica. Pero lo dramático y lo adverso siempre han de prevalecer, como si fuese una constante en la naturaleza y en la vida del hombre mejicano. Claro resultado de la religiosidad precolombina y de los misterios insondables, los dogmas de fe y demás oscuridades del cristianismo han hecho del mejicano un pueblo proclive siempre a lo dramático-fatal, antes, durante y después de acometida cualquier empresa. En *El paso del Norte,* todas las predicciones del padre tiránico aciertan, y conforme se va desenvolviendo la acción, el pronóstico se cumple de forma inexorable. Es como una gasa oscura que envuelve todo el accionar y no deja resquicio para que el destino se equivoque y resulte un final feliz.

El idioma

Como en todos los países de América Latina, el castellano es en Méjico el idioma del pueblo. Esto es menos simple de lo que parece, si se compara con el resto del mundo colonizado por potencias europeas. Tanto en Africa como en Asia, donde dominaron imperios como el inglés o el francés, el idioma de la antigua metrópoli es oficial; pero hasta ahí. La población conserva sus dialectos que en algunos casos están siendo elevados a la categoría de idiomas. En Latinoamérica, gracias al mestizaje étnico-cultural, el castellano es propiedad del pueblo, prácticamente desde el inicio de la colonización. Hablado con sus características especiales en cada país, en Méjico cobra su entidad propia, una personalidad que le hace fácilmente distinguible entre todo el conjunto.

Se podría decir que el castellano de Méjico es perfecto, tomando como patrón al mejor de los modelos peninsulares. La pronunciación es completa, sin quitar ni añadir nada, con la excepción de los sonidos «c» y «z», que, como se sabe, son de uso reciente en España, ya cuando el castellano que hoy se habla en América era la lengua oficial de todo el Imperio. Tampoco las jotas fuertes, que sólo se usan de Despeñaperros para arriba. Los personajes de Rulfo usan un habla que, por supuesto no desprovista de modismos, es la de un entender perfecto para toda la comunidad tan vasta como la hispánica. Hay términos y nombres de cosas que son de clara procedencia indígena, pero que al estar en completa armonía dentro de la fase, no resultan extraños al sentido del discurso.

Hay autores latinoamericanos a los que únicamente se les puede leer en sus países

y con preferencia en sus regiones de origen. No sucede así con Rulfo. Y no creo que el escritor jalisciense se esfuerce demasiado en presentarnos un castellano depurado. Es que el mejicano medio maneja un buen idioma, acaso achacándole únicamente el excesivo uso de los pronombres. Ejemplo: «te estoy hablando yo a ti», «espérame tú a mí», etc. Más que recargado el lenguaje, lo hace jocoso, vivo y de una riqueza poco común. Menos rebuscado inclusive que el que se habla en España, donde el pernicioso uso de pleonasmos (subir arriba, bajar abajo, salir afuera, etc.) hacen innecesario un reforzamiento del mensaje.

Si Rulfo tiene obra en verso es una lástima que no se conozca. La visión que tendríamos de su maestría en el manejo del lenguaje —o mejor, en la traslación que de él hace por medio de sus personajes— sería más amplia que la que de momento poseemos. Nótese que el mismo tono narrativo es común tanto en *Pedro Páramo* como en los relatos de *El llano en llamas.* No cambia para nada, ni siquiera cuando el narrador está en primera persona o en voz neutra. En la primera de las acepciones, es curioso el modo confesional con que se expresan los protagonistas; la transmisión de una culpabilidad (nuevamente el profundo sentido religioso) queriendo explayarse en el relato y encontrando en la minuciosidad descriptiva una purga por la pena cometida. La dicción y el lenguaje empleado son los mismos que hallamos en la conversación de un mejicano cualquiera, al margen de la importancia o la banalidad del tema tratado.

El tono de los personajes rulfianos impresiona por la sencillez empleada que en muchos pasajes de la obra puede transformarse en crudeza. Crudeza ingenua, como la demostrada en *La cuesta de las comadres,* en que el protagonista narra cómo mató a Odilón Torrico con una aguja con la que remienda un costal. Se trata de un lance de defensa personal, legítima, pues de no llevar a cabo la acción moriría, ya que el otro viene a matarle por creer que ha asesinado a su hermano. Lo patético estriba en que la aguja, como elemento laboral, sirve al mismo tiempo de defensa, conectando aquí con tantos y tantos pasajes de la historia latinoamericana, en que el machete, herramienta agrícola por excelencia, se convierte en arma de guerra a la hora de las sublevaciones. También es espeluznante la forma como decide introducirle la aguja a su oponente y luego sacársela para volverlo a herir en el sitio donde cree que tiene el corazón. Todo de una forma fría, irreflexiva, sólo dejándose llevar por la intuición y la vicisitud del momento.

La magia

Al iniciar el recorrido por la obra de Rulfo, es como si se llegara a otro planeta. Escenarios desérticos, azotados por la sequía y la emigración nos introducen en un mundo donde el Apocalipsis es reciente, pero en el que han quedado sobrevivientes y con ellos es menester conversar. O escuchar. Porque inmediatamente toman la palabra, con el relato de acciones suspendidas, entretejiendo a cada frase una historia que no parece de este mundo por lo de real-fantástico que tienen sus trazas. Pero inmediatamente, la humanidad material de quienes circulan por ese universo desolado, nos mete en el ambiente y el lector se convierte en protagonista, dejándose llevar por la cadencia que es perceptible en el lenguaje. Porque para leer a Rulfo es aconsejable

hacerlo con acento mejicano. Canturreando vocales, se logra una mayor identificación con el ambiente y entonces el mensaje llega más puro, con valor redoblado, que si se leyera con frialdad y distancia empleando el acento regional propio del lector. De escenificarse, es decir, de llevarse al cine o al teatro, los personajes de *Pedro Páramo* o *El llano en llamas,* forzosamente tendrían que hablar con la cadencia mejicana.

Y es aquí donde la obra de Juan Rulfo adquiere su máxima cuota mágica. En la mejicanidad. No hay necesidad de haber estado en ese país, para con un poco de sensibilidad darse cuenta de lo mágico de su geografía, su historia y sus gentes. Primitivo, cerril, brusco si se quiere, pero también debe verse la capacidad del mejicano para convertir todas esas rudezas en poesía. La bravuconería y el pillaje, el machismo y el alcoholismo, son desgracias que en su momento preciso sirven de materia prima al artista, llámese éste poeta o músico, dramaturgo o plástico, con preferencia en este caso de los muralistas. Rulfo, aunque sin detenerse demasiado en la descripción del paisaje, no prescinde de él, ya que el paisaje lo llevan los personajes metido en su ser, salta a la vista; si hay sequía en el campo, en el hombre el fenómeno se refleja, va con él, le acompaña y es como si en su trajinar por la vida no hubiera ni una sola gota de agua. En *Luvina,* por ejemplo, las malas condiciones climáticas han hecho que los habitantes abandonen el pueblo. Un viejo relata lo que ha pasado y le aconseja a un joven visitante no ir por allá, a ese infierno por el que sólo andan los espectros. Pero el viejo, con todo y la fatalidad, no se ha ido de forma definitiva del lugar y permanece en él como en un intento de recuperar algún día la iniciativa y empezar a ganarle terreno a la adversidad.

Una gesta que parece contradictoria, pero no lo es, pues el hombre es a la tierra como el ave al cielo. No obstante, la sequía que precipita el abandono de los campos, persiste la esperanza que llueva algún día y el desierto se convierta en un vergel. Hay, como siempre en Rulfo, el arrope de la religión y el misterio de la muerte. Dos elementos que hacen más fuertes al hombre, dado que hinchan su fe y le arman contra la calamidad, engendrando dentro de él una especie de coraza espiritual con la que construye toda una mitología. Magia que hace que las rulfianas sean epopeyas aprehensibles en un segundo término, más allá de donde radican materia y tangibilidad. Nunca la naturaleza es desafiada por el hombre como cuando en *Nos han dado la tierra* el campesinado parece ignorar la burla oficial de que ha sido objeto. Por supuesto que son conscientes del engaño y sin embargo, cruzados de una eterna hornada, se disponen a sacar de aquellos terrenales la vida y el sustento. La fe se convierte en conjura permanente, en religión inventada a cada segundo, y es cuando más aparece la magia, lo irreal, pero nunca lo inverosímil, lo absurdo. A primeras de cambio sí puede aparecer absurdo, pero dadas las condiciones políticas que han hecho posible la concesión del llano desierto, el único camino que le queda al hombre es el de inventar la vida y para ello hecha mano de la magia. Rulfo se convierte en notario, en simple amanuense de una realidad y de unos hechos que son la historia viva de su pueblo. Rulfo no inventa la magia, sólo se deja impregnar de ella, permitiendo que su prosa sea nada más que un instrumento útil para comunicar el mensaje.

La comunicación ultraterrena que tienen ciertos personajes con sus congéneres que todavía están en la otra vida es el aspecto que más sobresale en la obra de Rulfo en

cuanto a la magia se refiere. Lo inverosímil se convierte en real, presente y concreto, ya que el hombre mejicano hace de lo incognoscible algo material, cotidiano, de llevar también por casa como en el surco y la taberna. Es normal el diálogo de muertos, ya que en vida éstos hablaban con difuntos y ahora no hacen más que confirmarnos esa comunicación que jamás se ha interrumpido. Si en la valentía tópica del mejicano hay un desprecio por la vida, ante el fenómeno de la muerte existe el sobrecogimiento y respeto traslucido en terror, espanto que se vuelve fe, mito, y todo en un círculo cerrado; la religión, sincretismo entre lo pagano autóctono y lo cristiano español.

Respecto al incesto, Rulfo no es el único autor latinoamericano que lo trae de forma real. Parece como si esta aberración fuese moneda común en las relaciones familiares del subcontinente; así lo podría pensar perfectamente un europeo, pero no hay tal. El incesto se da en la sociedad latinoamericana al igual que en las demás partes del mundo, lo que ocurre es que en la literatura brota de una manera digamos que espontánea, acaso obedeciendo a cierta morbosidad por parte del autor. *En la madrugada,* un viejo terrateniente vive con su sobrina, pero aquí la relación no está basada en la acostumbrada prepotencia del fuerte sobre el débil, sino en el amor. El viejo se lamenta que estas cosas sean mal vistas por el cura, a quien le horrorizaría la sola mención de un casamiento, diciendo que es un incesto y se armaría un lío grandísimo. La sobrina, por lo menos en la narración, es un ente sin voz ni voto, sólo se estremece cuando su madre (hermana del viejo) la insulta, llamándola prostituta. También en *Macario* hay una especie de incesto, pero en este caso es psicológico, ya que Macario es un niño huérfano recogido por su madrina y a quien acompaña una mujer adulta, la cual gusta de la compañía íntima del menor. Las cosas, por supuesto, no tienen la trascendencia que pudieran tener entre mayores, pero el hecho está ahí, patente, ya que la mujer efectúa en principio una acción cercana a la maternidad que a la postre se transforma en otra diferente. También en un pasaje de *Pedro Páramo* se consuma una relación incestuosa entre dos hermanos. En *Talpa* se ve reflejada una variante del incesto. El protagonista, Tanilo Santos, emprende una romería a un santuario a fin de curar una dolencia que sin duda lo llevará a la muerte. Le acompañan su mujer y su hermano, entre los cuales nace una relación sentimental que no se atreven a llevar a otro campo hasta que no exista el impedimento. El enferno no puede más con su cuerpo y ellos le obligan a caminar, no ya para que llegue hasta el santuario sino para que se debilite aún más y muera.

El peso de conciencia, el remordimiento, es una de las constantes rulfianas y se pone de relieve en *Talpa* cuando los dos adúlteros, para aplacar al juez interior que les acusa por dentro, entierran al muerto bajo un pesado promotorio de piedras. Igualmente sucede en *Anacleto Morrones,* donde el autor del crimen pone piedras y más piedras sobre la tumba de su víctima. El muerto fue en vida un individuo apto en mil y una mañas y puede salirse de la tumba. Pero lo que el asesino trata de poner en paz es su conciencia y no ahuyentar el temor que el otro escape y le cobre la deuda de haberle matado.

Sin duda, la cuestión religiosa interviene poderosamente a la hora del cargo de conciencia. Tanto el cristianismo como las antiguas creencias precolombinas hacen

especial hincapié en este punto, pues el temor a la condenación eterna alimenta el remordimiento.

El pillaje como consecuencia de la revolución desordenada es uno de los ambientes propicios en que se desenvuelven las epopeyas de Rulfo. El típico bandido mejicano, el de la filmografía, aparece a cada momento con su carga humana y emocional como héroe y antihéroe, alternativamente. Pero siempre hay en sus acciones algo como que le justifica, como si las inmensas privaciones le hayan empujado a emprender el camino al margen de la ley y toda la estructura narrativa montada por el autor contribuya a defenderle. Las sequías, la desertización progresiva, los temporales, etcétera, unidos a la inseguridad que proporciona tanto brote de violencia, es el escenario natural en que tiene que desenvolverse un mundo delictivo. Salteadores de caminos como los protagonistas de *La cuesta de las comadres,* no pueden tener otro papel en la vida que el que han escogido. Creadores de su propia picaresca, saben que su final será el trágico, y a veces buscan acelerarlo, ya sea por medio de abiertos desafíos, como uno de los Torricos, quien escupe un trago de mezcal a la cara de un miembro de un bando rival a sabiendas de que la venganza será la muerte. Su hermano, a su vez, procede a vengarlo encontrando la muerte a manos del que remienda el costal.

Pillaje, alcoholismo y bravuconería, forman parte de un mundo primitivo en abierta expectativa con lo ocurrido alrededor, es decir, las leyes del gobierno y las ideas que portan revolucionarias o incendiarios que llegan de lejos.

Preponderancia del varón como rector de todo lo social y sumisión de la mujer, para quien la única salida en el mundo rulfiano sólo puede ser el matrimonio, y en ocasiones, la prostitución. Esta no viene presentada del modo clásico, es decir, descrita en escenarios que hablen de casas o barrios de tolerancia. Sólo está insinuada la posibilidad ante la penuria económica de una familia que ya ha visto marchar dos de sus hijas hacia el ingrato destino. En *Es que somos muy pobres,* la familia ve arruinado su patrimonio por un temporal; las aguas crecidas se llevan una vaca que debería servir de sustento a la hija que queda. Las otras dos se han convertido ya en prostitutas. El caso sirve para ilustrar el papel secundario de la mujer y cuáles son sus destinos. Siempre es objeto de raptos, violaciones y penurias por el abandono del hombre que la deja sola al frente de la vida. Ya en *Pedro Páramo* hallamos una sublime contradicción, pues el todopoderoso señor es presa de un amor apasionado; aunque la mujer muere de muerte natural, ella es el único ser de este mundo que ha podido ablandar la resistencia del terrateniente, señor de vidas y haciendas, amo absoluto del mundo que le rodea. La mujer, enferma frágil, no sólo de cuerpo sino también de espíritu. No obstante es quien hace que en Páramo se produzca una gota de bondad, que su atrabiliaria personalidad se torne un tanto humana.

Juan Rulfo es un autor reposado y habría que inquirir de él mismo el porqué de su poca prolijidad. Pero bastan los dos libros conocidos y sus otros textos para cine, etcétera, para que su obra cobre la entidad que ya tiene entre las letras hispánicas. El estilo de Rulfo no es de fácil definición, por lo que es más prudente esperar que el tiempo sitúe su narrativa en una escuela o movimiento determinado. Algún sector de la crítica le cuenta en las filas del realismo mágico, y no estaría tan desenfocada la

rotulación. Abundando en la prudencia, creo que se necesita más tiempo para que la literatura de Rulfo, por sí sola, ocupe el lugar que se merece en el altar de la consagración popular. Aún en España y en muchos países de Latinoamérica se le conoce mal, acaso por lo escaso de su producción.

¿Es la narrativa de Rulfo costumbrista? Aunque esta escuela haya caído en desuso, a cada momento nos encontramos obras que con todos los honores merecen dicho título. Rulfo es un escritor de la tierra, de su tierra, impregnado de su paisaje y psicología. Parte de Méjico y vuelve a él, casi sin pasar por otras latitudes en busca de analogías; con seguridad, Rulfo ha investigado lo suyo y hecho sus comparaciones, pero sólo para alumbrarse mejor el camino. Para no dar palos de ciego.

La escasa producción de Juan Rulfo se parece a un silo: de ella pueden sacarse millones de semillas.

MIGUEL MANRIQUE
Palomares, 7, 3.º D
LEGANES
(Madrid)

Juan Rulfo, tantas historias...

Méjico tiene algo de entrañable, pero con jota, para evitar que los dulces mariachis maleducados en la gramática yanqui anden por ahí diciendo: «México, Mexiiiii... benditas tus mujeres», o los antipáticos chistes del mejicano macho y las peleas de gallos. Méjico es toda una historia, todo un infinito universo repleto de maravillas y de penumbras, de bellezas y de miserias. Y los escritores han estado y están ahí para contarlo, para dar testimonio de una geografía intrincada y de unos protagonistas abocados a tanta soledad y tanto drama. Uno de esos escritores decía en «El País» el 9-I-85: «Somos voces en un coro que convierte la vida vivida en la vida narrada y la devuelve así a la vida, ya no para reflejarla, sino para darle algo más, no una copia, sino una nueva medida: para añadir, con cada novela, algo nuevo, algo más, a la vida. La vida propia y la vida de todos: no hay aventura narrativa que no sea una aventura personal y aventura colectiva: experiencia y destino de uno y de todos». Era Carlos Fuentes, otro escritor, testigo de la América Hispana (que algunos llaman Latina, porque también existen herencias francesas, italianas y portuguesas, aunque si vamos a eso debería llamarse América Europea, porque también existen reminiscencias y herederos de tradiciones yugoslavas, inglesas, irlandesas, suecas y griegas). Esa América Hispana, porque se habla y se escribe fundamentalmente español, es una sociedad trágica, una sociedad donde todo es posible, desde las grandes riquezas hasta las más anodinas pobrezas, desde las grandes revoluciones hasta las más feroces dictaduras, desde las guerras locas hasta la inanición. Mientras tanto se gastan millones de todo (pesetas, marcos, dólares) en armas y en locomoción, por ejemplo, para arrasar islas (v. b. Granada) o para sepultar estados (Nicaragua). Poca América solidaria. A veces algún gigante bajito (Alfonsín) da una lección de democracia y de tenacidad, pero otras veces primos hermanos de Pinocho siguen ensangrentando tierras y ríos. Y esas cosas hay que contarlas.

Juan Rulfo las cuenta, aunque ciertamente, circunscribiéndose a su país, a Méjico. Historias pocas veces escuchadas, donde no aparecen héroes, sino ciudadanos trágicos de un entorno violento, mejicanos esquilmados por la ruina física y moral, labriegos abatidos por la sequía o ganaderos finiquitados por los odios. Conviene conocer, leer, admirar las historias que Rulfo nos ofrece, porque son ¡tantas historias...!

Rulfo y un hombre del pueblo

Desde siempre el pueblo mejicano ha sido objeto de permanente interés para los buenos amantes de la novela escrita en lengua castellana. No han sido pocos los autores que han sabido ofrecernos imágenes magníficas e inquietantes de ese gran país.

Y tal vez por ser Méjico un lugar del mapa de América del Norte tan ligado a la cultura hispánica en general y al pasado reciente de España en particular, es por lo que los españoles amen con tanta intensidad aquella geografía y aquellas inclemencias, ya que se trata de un país arropado por la realidad tremenda de revoluciones, ignominias y violencias de tal gravedad que habrían hecho posible la destrucción de un estado de no ser por el carácter sufridor y magnífico de los mejicanos, demostrado a través de siglos de turbulencias de la más variada índole.

La nómina de autores que se han ocupado de la sencilla historia de tan gran país y sus gentes sería demasiado amplia, pero aquí hemos de indicar que cada vez que un hombre de letras acomete la tarea de escribir sobre Méjico comienza a empeñarse en desvelar no sólo la personalidad de sus moradores, sino, también y sobre todo, la esperanza de todos aquellos que ven la vida a veces con resignada paciencia o albergan el deseo de permanecer atados a un entorno que, siendo mísero, les parece magnífica patria y destino de sus propias existencias.

En los libros *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* *, Juan Rulfo nos hablará de uno de esos hombres mejicanos en un cuento que lleva el nombre del protagonista: «Macario». Es tan inmensa la sinceridad que se desprende del relato y de tal intensidad la confesión de Macario que nos atrevemos a decir que estamos ante una vida desgarrada y ante una historia perfecta pocas veces igualadas en los escritores mejicanos. Bueno, Macario es un hombre sencillo, acreedor de los mejores afectos y, sin embargo, implicado en esas pequeñas violencias de las vidas humildes y de los entornos recatados, donde cualquier amanecer bello y cualquier habitación aseada se ofrece como un lujo desorbitado. Tanta humildad contrasta con un entorno bullicioso y decadente como es el de la vida rural al sur de Río Grande.

Macario es también una víctima de la soledad y de la ignorancia, a cuyas circunstancias ha de unir las incertidumbres de la existencia, el hambre y la siniestra miseria que se cierne sobre él cuando apaga su cuarto y las cucarachas comienzan a ascender por su cuello. Sin embargo, el calor humilde de su cuarto que le dará cobijo seguro cuando, como dice el propio Macario, «en la calle suceden cosas» y la protección de su madrina son, unidos a la familiaridad casi íntima y desorbitada de Felipa, los únicos pilares que mantienen la existencia de este hombre con inquietudes de muchacho o, tal vez, de este muchacho con amarguras de hombre. Felipa es una criada hacendosa («sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres»), ante quien ve Macario una posibilidad no sólo de realización personal, sino de salvación eterna. Es Felipa quien le demuestra una actitud tierna y benevolente y, además, le permite la satisfacción de comprobar que en el mundo hay alimentos mejores que las flores de obelisco. Así relata Macario su incursión en la carnalidad de la criada. «Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar los bultos ésos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina

* JUAN RULFO: «*Pedro Páramo*» *y* «*El llano en llamas*». Editorial Planeta, 1983, 249 págs.

en el almuerzo de los domingos... Felipa iba antes todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito. Luego se les ajuareaba para que yo pudiera chupar aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua...» Situado al otro lado de una intimidad onerosa, Macario sólo advierte el calor bienhechor de tan magnífico maná: su mundo queda aquí, tal vez libre de los pecados que él cree cometer y que la propia Felipa dice poder redimirle algún día. Frente a esta circunstancia la figura de la madrina se nos aparece con tonos de cierta violencia, ya que dice Macario: «Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por no más. Yo no me acuerdo». Ante un entorno tan nefasto no son raros los temores de Macario cuando encerrado en su cuarto apaga la luz y se queda quieto reflexionando que es mejor este silencio al andar por la calle donde, dice «llueven piedras grandes y filosas por todas partes» o es preferible esta soledad a largos padecimientos a la luz del día. «En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras. Y ni siquiera prendo el ocote para ver dónde se me andan subiendo las cucarachas. Ahora me estoy quietecito. Me acuesto sobre mis costales, y en cuanto siento alguna cucaracha caminar con sus patas rasposas por mi pescuezo le doy un manotazo y la aplasto. Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprevenido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija...» La infelicidad se amontona sobre la ignorancia, el universo se reduce a los escarceos con Felipa y al temor a todo lo demás. Aparece así Macario como un ser desvalido y ajeno a cualquier satisfacción personal, su vida es un reducido montón de quimeras, de frío, de inclemencias. Macario es un hombre del pueblo, de ese pueblo sufrido y atruinado por todos los males de la injusticia y la carencia de afectos y apoyos morales, perfecto retrato de tantos y tantos desheredados que ven su vida como una inmensa suerte al saberse protegidos por su propia calamidad.

Aquí la escenografía es una tierra desierta de lirismos y de grandilocuencias, es el barro y la oscuridad. Surgen imágenes de otros mundos, también relatados por escritores hispanoamericanos; pero sobre todo surge un desgarro que ni siquiera conmueve porque es habitual e innumerable. Juan Rulfo nos hace un muestreo de la calamidad, y en ella sitúa a un personaje tan vital y abandonado como el resto de quienes sufren situaciones de hambre y de miseria, a veces desconocidas y absurdas, en este universo de grandes despilfarros y de violentas manifestaciones de lujo y poder.

El relato deja sensación de escalofrío, de impotencia, de crueldad irremediable, de angustia contenida. Nada tan real. Sin embargo, queda un regusto de esa poesía sangrante que surge del dolor y de la amargura, como si Rulfo nos quisiera decir que más allá de la existencia anodina de Macario, podría empezar a construir otro mundo menos ingrato en el cual este hombre del pueblo pudiera codearse con los demás hombres en una, hoy, difícil igualdad.

Anacleto Morones, un santo con escamas

«¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo de sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caía en goterones el sudor de su cara». Ante esta llegada Lucas Lucatero trata de esconderse. Las beatas tratan de obtener de Lucas un testimonio de primera mano a fin de lograr la santidad oficial del fallecido Anacleto Morones, más conocido entre las viejas como Niño Anacleto, y que fue yerno de Lucatero, amén de haber hecho de las suyas entre la pléyade de beatas que aparecen en la procesión. Ya parece dicho todo sobre el relato, pero hay algo más.

Hay, por ejemplo, un inframundo de misticismo irreal y absurdo a través del cual vamos conociendo el alma de un pueblo humillado, para el cual un asidero como el pretendidamente celestial que les brinda Anacleto es la única posibilidad de subsistir en medio de las miserias, el frío y la soledad. Es así como se propicia esa cruzada en pos de razones para patentizar la beatitud de su héroe, nacido al calor de la violencia que engendra la pobreza y el desamparo. «Queremos que nos acompañes en nuestros ruegos. Hemos abierto, todas las congregantes del Niño Anacleto, un novenario de rogaciones para pedir que nos lo canonicen. Tú eres su yerno y te necesitamos para que sirvas de testimonio. El señor cura nos encomendó le lleváramos a alguien que lo hubiera tratado de cerca y conocido de tiempo atrás, antes que se hiciera famoso por sus milagros. Y quién mejor que tú, que viviste a su lado y puedes señalar mejor que ninguno las obras de misericordia que hizo. Por eso te necesitamos, para que nos acompañes en esta campaña». El que Lucas Lucatero reniegue de esta posibilidad de testimoniar para tan bondadoso logro tiene amplias connotaciones terrenas. En primer lugar, la hija del presunto santo no era un modelo de virtudes. «La corrí. Y estoy seguro de que no está con las Arrepentidas; le gustaba mucho la bulla y el relajo. Debe andar por esos rumbos, desfajando pantalones». Como segundo dato no hay más que remitirse a las propias confesiones de las beatas. «Sólo sus milagrosas manos me arroparon en esa hora en que se siente la llegada del frío. Y le di gracias por el calor de su cuerpo; pero nada más». La índole milagrera de Anacleto queda también reflejada en uno de los comentarios de las beatas. De todo ello se concluye lo poco fiable de tal santidad y las características apócrifas de tan conspicuo personaje, pese a lo cual aún encontró en esa gente del pueblo avalistas a su ministerio, tal vez porque determinadas circunstancias impulsan a la sobrenaturalidad en un entorno vacío de otras bondades. Sólo Lucatero sabe resistir este impulso místico, oponiendo a las pretendidas virtudes del santón todo el cúmulo de negatividades que él y su hija aportaron a la existencia propia y de los demás. «A él le gustaban tiernas; que se les quebraran los güesitos; oír que tronaran como si fueran cáscaras de cacahuete». Por eso huye de la testificación, por eso y por algo más que luego veremos, para lograr una autorizada santidad para Morones, aunque se sigan aperturando testimonios que podrían contradecir la opinión de Lucas en favor del santo. «Yo soy huérfana y él me

alivió de mi orfandad; volví a encontrar a mi padre y a mi madre en él. Se pasó la noche acariciándome para que se me bajara la pena».

Nuevamente en este relato se pone de manifiesto el perfecto conocimiento de Juan Rulfo en torno a las gentes del pueblo, las sencillas gentes iluminadas por el hambre y la soledad y ensalzadas por fines místicos pocas veces racionalizados. Aparece como una desazón colectiva por implicar al conjunto de habitantes de ese mundo rural y angustiado en empresas de mayor valía que las propias, dato muy propio de pueblos abandonados a su propio destino. Como si más allá de tal cúmulo de desgracias (el frío, la soledad, los abandonos) pudiera surgir el iluminado que confortara, al menos espiritualmente, aunque a veces más que de esta manera, a todo un conjunto de miserables. Rulfo hace aquí una descripción casi maravillosa del personaje de Lucas Lucatero y de las anónimas beatas, como si de una obra dramática se tratara; el protagonista queda en «off» y es, sin embargo, el impulsor de toda la acción, de toda la violencia soterrada que es capaz de renacer al otro lado de aquella puntual enemistad entre la virtud y el vicio que, por cierto, aparecen perfectamente unidos, emparejados.

El final nos llenará de cierto agobio, tal vez por lo inesperado, por lo vivamente dramático. A través de las cortas páginas del relato, ni siquiera nos da por pensar qué habrá sido del pretendido santo, del Niño Anacleto, como si su muerte hubiera sido una nueva posibilidad para el virtuosismo y la clemencia. Sólo la confesión de Lucas Lucatero, a nosotros, al lector, de cómo sucedió el óbito, los móviles de tal evento y el lugar de reposo de su suegro nos pondrían los pelos de punta si no fuera por la sencillez y tranquilidad como se nos cuenta. «Y ahora la Pancha me ayudaba a ponerle otra vez el peso de las piedras, sin sospechar que allí debajo estaba Anacleto y que yo hacía aquello por miedo de que se saliera de su sepultura y viniera de nueva cuenta a darme guerra».

Un hijo bastante pródigo

He aquí la historia de un hijo bastante pródigo, acunado al final por el valor desmedido, aunque obligado, del padre al que abandonó.

Un relato de algunas páginas titulado *No oyes ladrar los perros* es la ocasión que nos da Juan Rulfo para situarnos en medio de la moribundía de Ignacio, alguien que llevó una vida hosca y desapacible y que, en un ajuste de cuenta o algo parecido, termina malherido y es salvado por su padre, quien cargando a hombros con él va recorriendo distancias angostas a fin de lograr llevarle a un reposo seguro en que poder curar sus heridas. Las recriminaciones del padre, mientras avanza lentamente como si fuera «una sola sombra, tambaleante», son una especie de reconvención por el pasado furibundo que debió afectar tanto a los dos protagonistas como a la esposa y madre de los mismos, ya muerta, lo cual no borra el deseo de una pronta mejoría para el herido. Su padre, pese al cansancio, promete: «Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargado desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean». El herido apenas responde, apenas ve el horizonte, apenas oye. La suya

es una historia calcinada. Va resurgiendo un pasado casi tenebroso y dramático, apenas desvelado por el padre, ahora que tan lejos quedan otros minutos y otras situaciones. «Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas». O sea, el clásico cúmulo de reproches, cuando ya sólo es posible inventarse un futuro o bucear en las posibilidades de crear un presente menos infortunado.

En *No oyes ladrar los perros,* Rulfo crea un sugestivo ambiente de violencia caduca, de agonía casi tumultuosa, de soledad oscura y, por ello, compartida. El ambiente es pedregoso y desolado, por lo cual la caminata de los dos hombres, el padre portando al herido, se presenta como más violenta y triste. Casi nada parece posible en ese deambular, casi nada tiene valor, salvo el llegar a un lugar seguro, el descubrir un horizonte con casas y con gente. Atrás ha quedado otro tiempo de cierta convivencia familiar, de cierta tranquilidad hogareña que hoy no parece posible recuperar. «Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso...» El rencor resucitado, el odio después del amor, como si la pobreza infausta fuera, además, capaz de crear tantos desafectos y tantas iniquidades. «Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena». He ahí el testamento de deshonor, esa violencia inmensa que puede llegar a crear tal odio en el padre hacia el hijo desalmado, como si la miseria sólo fuera capaz de desunir, en vez de atar, y gracias a cuyas situaciones es posible contemplar esta decadencia, ese hijo herido a lomos de un padre cansado y zigzagueante camino de ningún lugar, ya que el sendero parece conducirles a una simple confrontación entre padre y carga, entre cargador e hijo, como si ningún otro vínculo les hubiera atado antes o fuera capaz de atarles después. «Me acuerdo cuando naciste». Y el padre rememora las hambres y la sed del hijo, que ahora también las siente, tal vez por el dolor o la inconsistencia, al ir cargado gracias a sus heridas a espaldas de su progenitor. Pero ni un lamento, ni una incontestada tragedia asomando a su rostro, si acaso algunas lágrimas. «¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima". ¿Pero usted, Ignacio?»

Llegan al pueblo al fin los dos hombres, como al final de un túnel, como al principio de una nueva soledad. El padre se libera del cuerpo del herido y ambos comienzan a oír ladrar los perros. Como si la llegada al lugar elegido no fuera más que el inicio de más violencia, de más nocturnidad, tal vez por la historia de desarraigo

que acarrean padre e hijo y que, parece ser, confundida con tanta miseria no podrá siquiera unirles, llevarles a una situación de esperanza, ofrecerles algún afecto posterior.

Un llano demasiado grande

Las reformas agrarias siempre son interesantes. Las suelen hacer los gobiernos revolucionarios o los democratacristianos disfrazados de socialistas. Pero nunca son justas. Por ejemplo, en *Nos han dado la tierra*, un relato corto, Juan Rulfo habla de qué clase de tierra suele darse a quienes nunca han tenido tierra. Es más un figurón, o sea una cuestión de diarios, de sensacionalismos, de parlamentos. Nunca se da una tierra para vivir, un lugar para que crezcan las nuevas generaciones al amparo del agro y de las monedas, sino un lugar seco y aburrido, un llano demasiado grande para poderle convertir en un hogar y un medio de vida. Son cosas de la historia. Sucedió lo mismo en Crimea.

«Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros». Allí está la tierra que el gobierno regala, al otro lado del río, al otro lado de cualquier camino, al otro lado de la vida. No valen las súplicas, las intercesiones. El delegado del gobierno advierte: «—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos». Se le replica: «—Es que el llano, señor delegado...» El gubernamental concede: «—Son miles y miles de yuntas». Se le argumenta: «—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua». El poder manifiesta: «—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva se levantará el maíz como si lo estiraran». Se contraataca: «—Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en ésa como cantera que es la tierra del Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada crecerá». Ordena el mandatario: «—Eso manifiéstenlo por escrito. Y ahora váyanse. Es el latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra». El diálogo, casi para besugos, nos recuerda infaustas situaciones de tiempo atrás en esta España rudimentaria, cuando las épocas del Instituto Nacional de Colonización, después Iryda, o las luchas de los jóvenes con el Icona, a quien alguien llamó «fabricante de desiertos», y, desde luego, nos muestra una especial geografía de la miseria y de la iniquidad. Regalar tierra que no sirve para nada no parece que sea una buena acción, como tampoco lo es regalar mares repletos de tiburones para hacerse un palafito. A lo mejor Cárdenas dio mejores tierras a los campesinos, pero lo cierto es que la tierra no es de quien la trabaja sino de quien la posee, y sólo se poseen tierras buenas cuando existe dinero para pagarlas. Las demás son cosas feas y sucias, arenales sin horizontes, rincones sin sol. Así es fácil hacer revoluciones y predicar honestidad. Pero sólo es demagogia barata, humillación impenitente, burla deshonesta. Lo que sucede es que los gobiernos, o sea las personas que llegan a los gobiernos, suelen pensar que los ciudadanos piden demasiado, no se conforman con nada, nos quieren hundir, etcétera. Bonitas son las frases preparadas para los discursos, bonitos los gestos, los trajes, los desfiles, los cantos patrióticos, los rótulos de los ministerios. El pueblo seguirá siendo pueblo (véase la pobreza y

drogadicción en la rascacielosa Nueva York o en la neblinosa Londres, dos ejemplos de prosperidad y democracia). Jo, ¡cómo atacamos! Así es de sencillo todo. Méjico ha sido un país maravilloso, y ha sido el refugio de regímenes corruptos, como lo ha sido Rusia y lo son Paraguay y Chile. De poco sirve negarlo, ni siquiera por afinidad cultural o por estímulos ideológicos. Déspotas han sido Stalin y Trujillo, y el que diga lo contrario es un cerdo.

Mientras suceden esas menudencias, o sea el Kremlin repleto de cubiertos de oro, los campesinos mueren de hambre en la helada Siberia y en yérmica zona del Llano mejicano. «La tierra que nos han dado está allá arriba». O sea encima del río, encima de los caminos, encima de cualquier atisbo de vida. ¿Con qué construir una casa, iniciar una vida? Con nada. El viento, sólo el viento está cerca, para acariciar los lomos deshojados de quienes caminan arrebatados y convulsos. Se les ha ofrecido una tierra y encuentran un pedregal. Se les ha dado una porción grandísima de llano y no ven ni un lugar para cavar una sepultura. Esa es la historia. Siempre, ésa es la historia. La clase media pagando impuestos, la clase alta refugiándose en el propio Estado para no pagar nada (fundaciones, queridas, bonos del Tesoro, etcétera), la clase baja, los pobres, muriéndose en cualquier camino. Sin agua, sin calor.

Dice Rulfo: «Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos».

Buen conocedor de la miseria, Extremadura al fondo, Juan Quintana me hablaba de Rulfo hace doce años. Hoy no sé dónde está Quintana, pero Rulfo está ahí, o sea con los pobres, con los desheredados, con aquellos a quienes los gobiernos benéficos regalan las tierras que no sirven para nada, ni siquiera para que los yanquis hagan en ellas pruebas de nuevos ingenios, porque están demasiado lejos de Washington, más cerca está Hanoi, pero ya no les dejan entrar.

Historia de otra muerte/¿por qué?

El principio es el fin, dicen los venecianos, y si no lo dicen, podrían decirlo. Bueno, al principio hacíamos alusión a las palabras de Carlos Fuentes en «El País», un periódico de Madrid, para quien no lo sepa. Al hablar de la función de la novela, Fuentes decía que «la voz narrativa contribuye a que seamos sujetos activos y no objetos pasivos de la historia». Es más fácil lo primero, pero los sociólogos pensamos que es preciso, imprescindible, el mantener una actividad activa en cualquier momento de nuestra vida, ya que las vidas individuales no hacen más que configurar una existencia colectiva más amplia, y esta existencia es la que hace posible que la historia se vaya configurando. Lo que sucede es que a veces las cosas suceden de manera diferente a como uno quiere que sucedan; de ahí tantos fracasos, tantos derrumbes, tanta indecisión. Por ejemplo, en el relato *¡Diles que no me maten!*, el escritor Juan Rulfo nos habla de una historia terrible, como son todas las historias que tratan de ese tema, o sea, la historia de una muerte, bueno, de dos, porque el que va a ser matado era, a su vez, matador de otro, que no debería haber muerto, salvo por una cuestión tan imprescindible como es la de poder pervivir en este universo de quimeras, violencias y otras tragedias habitualmente disimuladas. En pleno franquismo, una

locutora decía en la «tele»: «La manifestación de ayer transcurrió sin mayores problemas ni incidencias», y a continuación decía: «Lista de heridos y detenidos en la manifestación de ayer... (tres minutos de nombres y apellidos)».

¡Diles que no me maten! es la historia de una muerte, digo violencia. Violencia por parte de un ganadero que ve cómo su ganado muere de sed mientras que el agua corre cerca, y decide solucionar el asunto de manera sencilla, o sea, dando muerte al ganadero que impide que su ganado beba agua. Violencia por parte del militar que, padre del asesinado, decide tomar su justicia y dar un escarmiento al matador. Total, una historia de malos. Entremedias, como suele decirse en La Mancha, aparece Justino, el padre del matador del padre del militar. El sentenciado pide a su hijo que interceda, pero el hijo piensa que vale más su vida que la de su progenitor, e intercede poquito. Luego, el sentenciado le dice al sentenciador: «Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...!» Pero el militar, o coronel, dice que sí, que le maten. Fin.

Una tonta herencia

En el artículo citado, Fuentes decía que «no es necesario ser escritor para tener una opinión política. Todos somos ciudadanos. Y la condición para hacer respetar nuestras ideas es respetar las de los demás». Esto es algo que no se suele llevar, sobre todo si los demás son negros, albañiles o de derechas. Hasta la gente de derechas tiene ideas buenas. Pocas... pero las tiene. (La frase anterior es puro racismo nazi y ultraviolento, perdón.) Lo que sucede es que la pobreza hace las cosas más difíciles, más ingratas. Hay herencias que son bastante tontas, por no decir malvadas. Así, los desheredados del norte de Méjico quieren irse más al norte, a la zona gringa, Tejas y demás, suponiendo que allí está su futuro, su existencia. No suele estar. A lo más, un trabajo de jornalero o de enterrador mal pagado. Esos mejicanos no son ni ciudadanos, poco respetados por sus semejantes, se convierten en carne de cañón cuando desean buscar un lugar bajo el sol de la prosperidad en que limitar tantas calamidades. Es la historia de los chicanos, aquellos mejicanos que llegaban a California, generalmente de forma ilegal y conducidos por «coyotes» (mejicanos que tenían en este tráfico su medio de vida) desaprensivos, donde se les ofrecían los peores trabajos y la peor condición social, en medio de discriminaciones de todo tipo. El movimiento chicano, hoy organizado, está logrando importantes concesiones del gobierno yanqui, pero tiempos atrás ni siquiera su símbolo, la Virgen de Guadalupe, era capaz de dotarles de esperanza, menos aún de una dignidad y un cobijo. Era la herencia de la calamidad, de la miseria, del abandono, que rompió las barreras de su esclavitud el 16 de septiembre de 1965 cuando César Chávez se enfrentó a los Estados Unidos al grito de «¡Huelga!», en lucha contra el mal trato y las condiciones infrahumanas en que los chicanos habían coexistido con sus vecinos yanquis.

Paso del Norte es un relato rulfiano sobre la pobreza. Historia sencillamente humillante: un hijo se queja a su padre de que le haya nacido y le haya dejado en el abandono, le recuerda cuando fue a presentarle a su futura esposa y el desprecio por la elegida, le habla del fracaso de su trabajo («la semana pasada no conseguimos pa

comer y en la antepasada comimos puros quelites») y le notifica que ha decidido irse al Norte a ganar algún dinero. Mientras tanto, le pide que cuide de su familia. Los reproches son mutuos, pero al fin el padre accede: «—¿Y cuándo volverás? Pronto, padre. Nomás arrejunto el dinero y me regreso. Le pagaré el doble de lo que usté haga por ellos. Déles de comer, es todo lo que le encomiendo». Trágico final: la balacera, muerto el compañero, el hijo, vuelve a contar su desgracia. «—Se te fue la Tránsito con un arriero. Diz que era rebuena, ¿verdá? Tus muchachos están acá atrás dormidos. Y tú vete buscando onde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras». Como otras veces, el paraíso del Norte no llegó a abrir sus puertas a quien llamaba a ellas con tanto interés. Para más desgracia, toda su existencia quedó arruinada al intentar salir de ella, la familia desbaratada y el hogar perdido.

Reflexiones no faltan ante relatos como éste, tal vez es el mismo desarraigo que aparece en la obra capital de Rulfo, *Pedro Páramo,* o en otros relatos cortos: es el pueblo esquilmado, reducido a dos manos que buscan un trozo de pan y no lo encuentran, es la opresión indiscriminada sobre los desheredados, es la falta de apoyo de sus semejantes ante situaciones de manifiesta desolación, es la ignorancia queriendo saltar las barreras de la pobreza y yendo a estrellarse en los muros trágicos de la desgracia. Pero si nos conmueve esta historia, por su crudeza y por el desamparo en que vemos moverse a su protagonista, no menos dolor nos causa el advertir que esta ficción se convierte a diario en una realidad en el país en que tienen lugar corrupciones como la de Pemex o las que se manejan en el partido del Gobierno, con esa abigarrada pléyade de desharrapados que habitan en la ciudad de Méjico o que ejercen los más bajos menesteres en Acapulco, gentes para las que está negado cualquier horizonte de cierta comodidad, cualquier futuro de confort, en un país de inmensa riqueza petrolera. Si veíamos a un gobierno entregando ese Llano yermo a quienes nada tenían, también vemos a los poderes públicos evitando la huida a tierras de promisión a los decrépitos habitantes de la miseria, pero sin darles nada a cambio, sin proteger su posibilidad de subsistir. El hijo reprocha a su padre: «—Pero usté me nació. Y usté tenía que haberme encaminado, no nomás soltarme como caballo entre milpas». A lo que el padre replica: «—Ya estabas bien largo cuando te fuiste. ¿O a poco querías que te mantuviera siempre? Sólo las lagartijas buscan la misma covacha hasta cuando mueren. Di que te fue bien y que conociste mujer y que tuviste hijos, otros ni siquiera eso han tenido en su vida, han pasado como las aguas de los ríos, sin comerse ni beberse». Triste lamento el del hijo: «—Ni siquiera me enseñó usted a hacer versos, ya que los sabía. Aunque sea con eso hubiera ganado algo divirtiendo a la gente como usté hace».

Esos derrumbes

Tras tantos años de mesianismos con el fusil en la mano, América del Sur (traguemos con llamarla Iberoamérica, por aquello de la «hermandad» entre Portugal y España), hoy parece que nuevos horizontes cobran luz en aquellas geografías. Goyo Alvárez ha sucumbido ante Sanguinetti; Belisario ha recabado una herencia difícil de

Ayala y congéneres; Siles Zuazo se debate entre la huelga de hambre y el plante ante milicos ariscos; en Paraguay, la cosa sigue; Pinochet se cubre de honores; Alfonsín le echó lo que había que echar a los frondosos, y el tancredismo parece tomar el mando frente a un malufismo que olía demasiado a pólvora en Brasil. Poco a poco, la democracia vuelve a sus orillas. A lo mejor a partir de ahora será posible que los humildes tengan un lugar bajo el sol. Méjico, por lo menos, actúa de mediador entre los grandes enemistados del americanismo, hemisferios norte y sur, o sea, Nicaragua y Estados Unidos, fundamentalmente, con esos antiguos resquemores hacia Cuba y el bastión del estado libre asociado que es Puerto Rico, y que ahora, gracias al amigo Hernández Colón, se aferrará un poquito más a sus herencias hispanas. Todo va camino de una refulgente celebración de ese quinto centenario del Descubrimiento. Esperemos que no haya algún saco roto por donde se vayan los dólares (o sea, demasiadas pesetas) de los presupuestos.

Esperamos que tantos edificios construidos sobre la historia, y hoy sobre la esperanza, no comiencen a derrumbarse algún día. Se nos han ocurrido estas reflexiones después de la lectura del relato de Rulfo titulado *El día del derrumbe,* ver a ese gobernador comiendo a dos carrillos y «limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta que sólo le sirvió para espolvorearse de vez en vez los bigotes», así como ese corro de personajes inhábiles, unos atizando la fiesta (¡para una vez que viene el gobernador...!), y otros lamentando el disparate de tanto despilfarro inútil y sin sentido. Ese es el problema de Hispanoamérica. Ahí el caso de los militares brasileños, ofreciendo un futuro de progreso y entregando las armas casi ante una deuda exterior que tardarán muchas generaciones en poder pagar. La fiesta termina mal, como todas las fiestas donde priva el alcohol y el «Asturias, patria querida» en versión local, o sea, a tiro limpio. «Y la gente que estaba allí de mirona echó a correr a la hora de los balazos». Hay geografías abocadas a la violencia institucionalizada, al odio insondable, a la insatisfacción, a la desventura. Sobre ellas no es adecuado edificar nada, todo tiende a derrumbarse, a caer...

Una Virgen escasamente milagrosa

En el relato titulado *Talpa,* un hombre nos cuenta que entre él y su cuñada Natalia llevaron a su hermano hasta el santuario de la Virgen de Talpa. Su hermano Tanilo padece una enfermedad —quizá lepra— que le va dejando «unas llagas así de grandes, que se abrían despacito, muy despacito, para luego dejar salir a borbotones un aire como de cosa echada a perder que a todos nos tenía asustados». El propio enfermo les ha pedido que le conduzcan ante la Virgen, con la esperanza y la fe de que tras el doloroso peregrinaje, sus males podrían cesar. Tenemos aquí otro Lourdes, Fátima, Roma, casi igual de inútil que la costosísima Seguridad Social de España, e igualmente aparatosa. Tanilo, el enfermo, «quería ir a ver a la Virgen de Talpa, para que Ella con su mirada le curase sus llagas. Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo; así y todo, quería ir». En las pequeñas aldeas, en los latifundios abandonados del extenso Llano, la gente muere a veces de forma gratuita, tal vez por no haber sido curados

en un principio; mueren igual de un mal catarro que de una enfermedad de la piel. Las autoridades se hinchan a dar discursos en la capital del Estado o de la nación, los latifundistas acuden a la ópera o a cenas de negocio. Mientras tanto, los aparceros van falleciendo poco a poco, algunos ni siquiera tienen la fe de acudir a la cercanía de una presunta Virgen milagrosa, posiblemente porque crean tan poco en una imagen como en un patrón. Pero eso es así. No queda ni un rincón en que vivir al abrigo de alguna felicidad o de algún afecto. En este caso, la esposa y el hermano acceden a los deseos del enfermo y emprenden el viaje. «La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo». Tal vez era el último deseo antes del ajusticiamiento que la enfermedad le tenía previsto. «Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran. Desde hacía años. Desde aquel día en que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas». A veces sólo queda la esperanza, por ejemplo, para quienes mueren de hambre mientras ven sobre sus cabezas el fulminante ascenso de los cazas americanos (nortea-) o soviéticos, por ejemplo, en Afganistán, Etiopía, Líbano, Marruecos, Cuba, los misquitos de Nicaragua. Queda el recuerdo del terremoto de Managua y la crítica que se le hizo a un tal Somoza en el sentido de que las ayudas internacionales sirvieron para incrementar su patrimonio personal. Tanilo llega junto a la Virgen de Talpa, danza entre los demás peregrinos «la noche entera hasta que sus huesos se aflojaban, pero sin cansarse» y muere poco después. Su esposa y hermano buscan un lugar en qué enterrarle, y regresan apenados por la pérdida y separados, ellos que habían sentido también el mutuo calor, por esa muerte.

Una muerte más

La pobreza engendra violencia. La literatura del «boom» está llena de muertes, anunciadas o no. En *La Cuesta de las Comadres,* Rulfo nos relata otra historia con una muerte, dos muertes. Pero interesa aquí la muerte segunda. Lo confiesa el narrador, casi humildemente: «A Remigio Torrico yo lo maté». Es una muerte casi necesaria, al ver del protagonista, por la insistencia de Remigio en imputarle la muerte de su hermano Odilón. El relato nos deja un poso de cierta angustia, tal vez por la sencillez de ambas muertes y por el desgarro de los sucesos que allí acontecen. A través de la miseria, todo es posible. Así aparece la Cuesta de las Comadres como un lugar donde la rutina y la violencia se hacen permanentes y donde las vidas humanas tienen tan poco valor como las de un animal vagabundo. Cuando ya ha muerto Remigio Torrico, le dice su matador: «Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté. Fueron ellos, toda la familia entera de los Alcaraces. Se le dejaron ir encima, y cuando yo me di cuenta, Odilón estaba agonizando. Y, ¿sabes por qué? Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán. Eso tú lo sabes. Tarde o temprano tenía que pasarle algo en ese pueblo, donde había tantos que se acordaban mucho de él. Y tampoco los Alcaraces lo querían. Ni tú ni yo podemos saber qué fue a hacer él a meterse con ellos». Vidas sencillas, aparentemente sencillas, pero abocadas a una destrucción absurda, como si la tierra propia y el entorno estuvieran sedientas de sangre y se quisieran hacer protagonistas del inmenso drama que supone la muerte

de un semejante, muerte a la que se sa poco valor. «Fue cosa de repente. Yo acababa de comprar mi zarape y ya iba de salida cuando tu hermano le escupió un trago de mezcal en la cara a uno de los Alcaraces. El lo hizo por jugar. Se veía que lo había hecho por divertirse, porque los hizo reír a todos. Pero todos estaban borrachos. Odilón y los Alcaraces todos. Y de pronto se le echaron encima. Sacaron los cuchillos y se le apeñuscaron y lo aporrearon hasta no dejar de Odilón cosa que sirviera. De eso murió». ¿Por qué tan trágico final, finales? El mundo rural permite semejantes hechos. El detalle con que Rulfo lo cuenta nos hace conocer a personajes de una sensibilidad embotada por dramática existencia, vivida entre sarcasmos y silencios insoportables. Allí es donde se hace posible cualquier desgracia, cualquier crimen insensato. «Como ves, yo no fui el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada».

Lo que puede valer una vaca

«Aquí todo va de mal en peor». Después de la muerte de la tía Jacinta, comienza a llover y, más tarde, «apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río». Dicho así parece que todo son cosas de familia, es decir, cosas sin importancia que se dicen para que los demás las conozcan, pero que se reducen a un ámbito estrecho y ambiguo. Sigamos leyendo y veremos que no es así, que todo es cuestión de miserias y de abandonos vitales.

Este relato de Rulfo se titula *Es que somos muy pobres* y en él se nos cuenta algo al parecer anodino. La historia es que el papá le compró una vaca a Tacha, con sus once-doce añitos «con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes». Hace unos años, en una película española, una delicada señorita sentenciaba algo así como «o me dejas en paz o me hago "pilingui"», bueno, pues eso es lo que trata de evitar el papá mejicano y para ello compra la vaca «Serpentina» para que su hija la cuide y además porque al tenerla, supone su hermano que «no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita», y luego la vaquita va y se muere. No se le ocurre otra cosa que cruzar el río por el lado malo, o sea, por donde mueren las vacas y los sargentos de policía.

Creemos que éste es uno de los relatos más deliciosos de todo el libro, también el más lamentable. He aquí la pobreza en su más descarnada realidad. Las hermanas mayores se hacen pirujas gracias a la extrema pobreza y se nos dice que la «Serpentina» estaba allí para evitar un nuevo pirujeo. La delicadeza del relato es algo de cierta sublimidad y nos ofrece, además, un humor suave y lleno de aristas. «Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas suyas aquel mal ejemplo». Así como la familia asiste desconsolada a la muerte de la vaca, así es como se ve lo que puede valer una vaca. Pobreza. Cierta ignorancia

premeditada. Es el Llano, el lugar de la peor de las violencias, aquella que permite el hambre y la pobreza inmisericorde. «Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella». Lo que sucede es que no se mete en la chica, sino que sale de ella y al salir parece labrar su infinita desgracia: va camino de convertirla en piruja, furcia, como ya sucedió antes con sus hermanas. «Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy rebotadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas». Curiosamente, tanta es la pobreza familiar, esas malas cosas sólo puede evitarlas el capitalito que supone la tonta vaca «Serpentina» que le da por cruzar el río por sitio no indicado para vacas ni para sargentos de policía, y, claro, muere la vaca, como hubiera muerto el propio sargento con toda su autoridad. Así es el agro, que se diría ahora. La cuestión no va de abrigos de pieles, «haigas» o inversiones en dólares, todo es más sencillo, una simple vaquita puede proporcionar largo bienestar a una jovencita, su ausencia le puede reportar un lance hacia la calle, hacia la golfería y el pirujismo más desafortunados según se mire. Por su muerte, la de la vaca, la dueña «llora con ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba a abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición». Punto.

Al fin, las llamas del Llano

Es una guerra. Como todas, o sea, cruel, absurda, inhabitable. Los hombres persiguiendo a otros hombres tras los matorrales, como quien, ignominiosamente, persigue a un conejo para poder merendar. Así está el asunto, ni la ONU puede con el personal, tal vez porque haya miembros de la ONU con su veto correspondiente que prolonguen, auspicien y propaguen guerra en cualquier lugar del asqueroso universo que nos ha tocado vivir, donde además de impuestos, violencias y torturas, existen las gratuitas guerras que se encargan de acabar con el paro en algunos países para tranquilidad de sus apacibles gobernantes. Como diría un señor con bufandita apellidado Umbral, o sea. Lo que es lamentable es tanta injusticia, no social, sino meramente humana. ¿Por qué enviar a la gente a los campos a que griten por ejemplo: «¡Viva mi general Petronilo Flores!» o, en el otro bando, «¡Viva Pedro Zamora!»? Ya la tenemos, cuate. El Llano ardiendo, no sólo por el calor del sol sino por ese borboteo incesante de las armas y del ataque de los indios fieros. Este relato de Juan Rulfo se titula *El Llano en llamas* y da nombre al libro como segunda parte de *Pedro Páramo,* constituyendo hasta la fecha indicada de su publicación la obra completa del escritor mejicano. Ahí es donde vuelve a entrar Carlos Fuentes, como en las comedias de enredo. En el mencionado artículo de Fuentes también decía que «El carácter social de la novela no puede constreñirse a lo que, celebrándolo, lo impide; la repetición de

moldes que acaso describen la geología de una sociedad, pero no la función dinámica, imprevisible, de la misma». No son moldes. Son dramas, incluso estudiados como parte de la historia necesaria de las jóvenes repúblicas para buscar su propia personalidad y su evolución. Pero ello implica un alto grado de violencia, o sea la sangre esparcida en la patria de todos para lograr un futuro mejor. Tal vez cosas del colonialismo que supiera orientar de mala manera la independencia y la vida privada de las futuras comunidades nacionales, tal vez cuestión de un desamor. Hombres y mujeres muriendo inopinadamente en ese Llano en llamas, cautivo de la dinamita y de los más recientes odios. Es como en cualquier guerra civil, aunque en Hispanoamérica, como deliciosamente se leía en las enciclopedias franquistas, las revueltas campesinas o las insurgencias cristeras (véase *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, en un contexto más preciso) daban lugar a unos héroes más magníficos, casi de cierta mefistofelia, por algún tipo de secuela criminal en su afán de exterminar a los enemigos, presuntos enemigos ya que querían lo mismo por diferentes caminos, de la esquina. Esta esquina seguía siendo la patria de todos, patria derruida por el cañón y el odio, por la pólvora y la crítica exacerbada, por la munición extranjera y la violencia más cruel. En nuestra guerra civil, hermanos combatían contra hermanos, cuestión de edad, y se mataban en el mismo frente, aunque minutos antes hubieran jugado al fútbol en Zarzalejo. Los generales bajitos estaban en Burgos dedicándose a las llamadas guerras de trabajo con chuletas de buey a la «normandie» y vino de la Rioja aún roja. Cosas de la guerra.

Pero, hablando en serio, ¿a qué tanto desamor? Sí, para eliminar el paro y los peatones. Pero no por otros verdaderos motivos. La libertad, repetimos otra vez a Fuentes, es que se respeten nuestras ideas respetando las ideas de los demás, lo cual pocas veces se logra, ni siquiera con gobiernos de izquierda, y menos aún con el actual PRI (Méjico D. F.). Y la cosa en las guerras no está para bromas. El tiro en la espalda suele ser la mejor solución. Así se están ganando muchas guerras últimamente. Y las que se ganarán...

Nada menos que Urbano Gómez, acuérdate

Una familia distinguida, distinguida por su desgracia. Urbano Gómez era hijo de don Urbano. En *Acuérdate* se nos relata la historia de una familia digna de alguna suerte, pero atareada en meterse en todos los problemas de su alrededor hasta conseguir su propia destrucción. Otra vez, la miseria haciendo de las suyas. Por ejemplo, al Urbano mayor también le conocen por «el "Abuelo" por aquello de que su otro hijo, Fidencio Gómez, tenía dos hijas muy juguetonas: una prieta y chaparrita, que por mal nombre le decían la "Arremangada" y la otra que era retealta y que tenía ojos zarcos y que hasta se decía que ni era suya y que por más señas estaba enferma del hipo». Otra buena noticia es la de la madre del Urbano menor, «le decían la "Berenjena", porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho. Se dice que tuvo su dinerito, pero se lo acabó en los entierros, pues todos los hijos se le morían de recién nacidos y siempre les mandaba cantar alabanzas, llevándolos al panteón entre músicas y coros de monaguillos que cantaban "hosannas"

y "glorias", y la canción ésa de "Ahí te mando, Señor, otro angelito". De eso se quedó pobre, porque le resultaba caro cada funeral». Luego está su cuñado Nachito Rivero, «aquel que se volvió manso a los pocos días de casado y que Inés, su mujer, para mantenerse tuvo que poner un puesto de tepache en la garita del camino real, mientras Nachito se vivía tocando canciones todas desafinadas en una mandolina que le prestaban en la peluquería de don Refugio». Bueno, a Urbano lo expulsaron de la escuela y su vida tuvo otra lindeza hasta que se cabrea con su cuñado Nachito cuando se le «ocurrió ir a darle una serenata» y le mata. Poco después Urbano es detenido y... «dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran». Parece mentira que las cosas puedan ser de esa manera. Rulfo nos relata un universo de pura desgracia, de esa represión continua que es la vida para quienes viven al amparo de su propia incertidumbre. Una familia ejemplar donde todo es posible, hasta una serenata de muerte y dolor.

Conclusión. Otros textos

Por las páginas de cualquier relato de Juan Rulfo desfila la vida, esa vida a veces ignorada y calenturienta que se adormece en las garras de los peores dramas y de las más absurdas desgracias: la pobreza, el hambre, la incomprensión, esa porción de violencias invertebradas capaces de deshabitar cualquier geografía. Pero si en *Pedro Páramo* asistimos a una incesante búsqueda y nos vemos envueltos en la desventura de todo un pueblo, en las narraciones de *El Llano en llamas* asistimos al fin de toda esperanza, porque cualquier situación conduce a la muerte y a la desunión. De lo real a ciertas situaciones fantásticas, Rulfo nos va conduciendo por las sendas al mundo de los campesinos que él conoció en su infancia en Jalisco, lejos del festivo ambiente de los mariachis estereotipados y folcloristas que ciertos gobiernos mejicanos fabricaron para consumo exterior, mientras que el PAN no cesa de acusar al PRI de fraudes electorales, de corrupción, de amiguismos, de abusos de poder, de violencias institucionalizadas y de represión.

Juan Rulfo, que ha escrito poco, algo más que los relatos aquí comentados, es ya un clásico de nuestro idioma y, a la vez, se identifica con los testimonios de su tiempo haciendo de su profesión de escritor una labor en permanente defensa de los humildes y los sin techo, haciendo ver que el Méjico moderno también sufre de los desequilibrios de otras naciones más pobres y que estados como Coahuila y Jalisco deberían requerir una mejor atención para evitar que los campesinos se desesperen, vean cómo sus hijos mueren de hambre o se sientan agonizar mientras labran incesantemente una tierra que nunca será capaz de dar un maldito fruto. De Juan Rulfo podría decirse aquí y ahora lo que su compatriota Carlos Fuentes decía en el citado artículo: «La vida propia y la vida de todos; no hay aventura narrativa que no sea aventura personal y aventura colectiva: experiencia y destino de uno y de todos». Esa experiencia es la que Rulfo nos ofrece en sus relatos, esa vida propia y esa vida de todos es la que nos hace comprender una parte sustancial de su Méjico malherido y taciturno. Pero, además, nueva cita del artículo de Fuentes, «La novela, dijo una vez Malraux, es la transformación de la experiencia en destino».

El libro comentado por nosotros, páginas atrás, contiene la novela *Pedro Páramo* y algunos relatos más de los referidos, y termina con dos textos rulfianos. *Un pedazo de noche* es la historia de una honestidad en el mundo deshonesto que pueden compaginar una prostituta y un enterrador, dos vidas abocadas a la soledad, con un niño en medio. «Por lo flaco que está, pienso que no ha probado bocado en toda su vida». *La vida no es muy seria en sus cosas* es otro relato de cierta imprevisible violencia. Nada más fácil que el no haber nacido para comprender las vilezas de este paraíso terrenal.

MANUEL QUIROGA CLÉRIGO
Francisco Rey, 2
MIRAFLORES DE LA SIERRA
(Madrid)

El español de España y de América

De los quince cuentos incluidos en *El llano en llamas,* el título «Nos han dado la tierra» parece ser el más antiguo de la colección ya que fue publicado en 1945, es decir, ocho años antes de que apareciera el volumen en que se recopila.

«Nos han dado la tierra» se encuadra por derecho propio en los relatos regionalistas que después de la Revolución se preguntan, de modo crítico, qué es lo que ha hecho la Revolución por el campesinado mejicano y que, por tanto, se sustentan en una problemática muy real de la historia del Méjico contemporáneo.

El presidente Lázaro Cárdenas, que gobierna de 1934 a 1940, intenta llevar a cabo la Reforma agraria; inspirada en esta reforma nace una narrativa del reparto de la tierra de la que es parte el relato de Rulfo que vamos a comentar.

Al principio del cuento los lectores nos despistamos. Atrapados por un caminar que no acaba nos preguntamos por el «qué sucederá», pregunta que sería lógica si se tratara de un relato puramente regionalista, pero en Rulfo las cosas —su narrativa— caminan siempre por originales e inesperados senderos.

El argumento es aquí, como en los demás cuentos que componen *El llano en llamas,* sólo punto de partida hacia objetivos más trascendentales.

Los campesinos protagonistas de «Nos han dado la tierra» —como casi todos los de Rulfo— son pretextos para una honda situación humana y es por esto por lo que, pese al tono regionalista, la narración rulfiana es fácilmente universalizable.

El espacio en que se mueven las criaturas rulfianas es siempre esencia de su cálido y seco Jalisco natal y el paisaje es más situación que marco decorativo, es realidad exterior que agobia al hombre, es, sobre todo, un «donde» en el que los personajes se mueven, lo que causa la parquedad descriptiva que nos encontramos en el cuento [1].

En «Nos han dado la tierra» como en «Talpa», con quien hay indudables analogías, el espacio sirve para plasmar una situación esencialmente humana, y es por ello por lo que el llano no se *describe* sino que se *define.*

En la obra de Juan Rulfo el paisaje-edén está siempre situado en un allá distante como si sólo existiera como un sueño o un ansia de los protagonistas; por ello el cuento comienza con el ladrar, todavía lejano, de los perros que es la primera invasión de la esperanza en la existencia de un pueblo en cercanía que simboliza la vida en total antítesis con el llano-muerte:

«Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros» [2].

---

[1] Vid. mi obra *Expresión y sentido de Juan Rulfo.* Ed. José Porrúa Turanzas, S. A. Madrid, 1984.

[2] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», en *El llano en llamas,* pág. 15, 9.ª edic. México, 1969. Todas las citas de *El llano en llamas* se refieren a esta edición.

Si analizamos este pasaje con el que se abre el relato veremos que en él hay un progresivo desgaste de la realidad vegetal que condensadamente se hace símbolo de lo vital, y ese desgaste desemboca en carencia absoluta.

De la primera realidad que es la evanescente realidad de una sombra y que está sugiriendo la abrumadora realidad de un implacable sol, pasamos —en la degradación del mundo— a la semilla, más potencia que realidad, y esta semilla desemboca en la nada por medio de esa raíz que es el elemento ubicado en lo no perceptible, escondido bajo la tierra.

Rulfo, con fino don poético —esperamos una raíz de árbol—, rompe la seriación y con giro sorpresivo nos hace desembocar en la negación absoluta de la realidad paisajística pues el determinante de la raíz es ya la nada, que obsesivamente se enfatiza en su negación por un *ni* insistentemente repetido, como se enfatiza la realidad deseada del mundo vegetal que implica el árbol y que va a desaparecer degradado a la nada. Este procedimiento de degradación nos trae, de inmediato, el recuerdo del soneto de Góngora o el de sor Juana Inés: «Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.»

El paisaje de «Nos han dado la tierra» no es, en realidad, sino espacio que está en íntima conexión con la situación de los personajes. La carencia total del cosmos vegetal en el llano traduce la imposibilidad de la existencia en el mismo, lo que da lugar a una constante y monocorde obsesión de los campesinos que estilísticamente se traduce por la machacona insistencia en el «no hay» o en el «no sirve».

La trayectoria narrativa del cuento es lineal y sólo se corta por el recuerdo del despojo de las carabinas y caballos y por la conversación con el delegado del gobierno cuando éste les comunica la donación del llano. Es éste diálogo con el representante del poder verdadero alegato político y a la vez explicación del peregrinar por la llanura de los cuatro personajes. El diálogo —en estilo indirecto— es la parte más tradicional del cuento y, sin lugar a dudas, la más floja.

Con técnica muy personal Rulfo salta del *yo* individual, al *uno* que está en terrenos intermedios entre lo coloquial y lo impersonal hasta meterse de lleno en un *nosotros* sociativo que está en función del carácter colectivo de los protagonistas. No estamos ante la historia concreta y determinada de unos no menos concretos aldeanos sino ante la historia del campesinado mejicano cuando el gobierno repartió las tierras; por cuya causa Rulfo recurre a matizar un sujeto en el que lo individual y lo colectivo están destruyendo sus fronteras porque si bien los protagonistas son cuatro campesinos con nombres concretos la anécdota amplía sus horizontes y acabada la lectura el lector los universaliza y extiende la significación del relato a la totalidad del campesinado mejicano para, por último, llegar a hacerlos símbolos totales del hombre.

La inseguridad vital con que Rulfo envuelve la existencia de los personajes se extiende al lector, se nos inestabiliza por procedimientos antitéticos:

«Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado; al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.

Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca» [3].

El pasaje no puede ser más ambiguo. el lector se equivoca al pensar que los caminantes están buscando un pueblo. Rulfo prepara la ambigüedad por ese «creer a veces» que nos mete de lleno en la situación dubitativa. Creer ya de por sí nos da plena seguridad, pero aún se hace más deslizante al reforzarse con el «a veces» y por esta situación dubitativa de antítesis: «nada habría»/«hay algo», «no»/«sí». El «pero» está destruyendo toda la situación de vacío expresada por el no haber pero tampoco esta vez se nos aclara del todo el sentido porque el «hay» introducido por el «pero» se concreta de modo indefinido por «algo». Sólo a continuación pasa a concretarse por procedimientos de gradación habitual y características del arte de Juan Rulfo. El «como si fuera una esperanza» nos echa de lleno en lo sugestivo y nos equivoca, no porque no sea, que lo es, una esperanza, sino al hacernos pensar que ese caminar entre la sed y el calor tiene como meta encontrar el pueblo.

El lector ante la ambigüedad, piensa en el cuándo llegarán, en el qué pasará, lo que en realidad sería tema de un escritor tradicional, pero nunca de Rulfo, porque el cuento acaba precisamente cuando están llegando al pueblo, con un final que nos equivocará, si no abrimos bien los ojos.

Abundan en el relato elementos inestabilizadores de la realidad. Rulfo ha creado las situaciones deliberadamente ambiguas aunque inmediatamente nos la aclare. Por este procedimiento además de sorprendernos se nos hace lenta la marcha del cuento:

«Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahora son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

—Son las cuatro de la tarde.

Ese alguien es Melitón. Junto a él, vamos Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro»[4].

La ambigüedad empieza con la misma hora que no se nos da con un valor aproximativo y que se repite con técnica muy de Rulfo. La aproximación de la hora tiene su verdadera funcionalidad significativa en sugerírnos un mundo campesino por la falta de reloj y por el hecho de encontrar la hora tan aproximada mirando el sol. Rulfo reitera la ambigüedad en ese «alguien» indefinido al que pronto se define como Melitón y esta ambigüedad va dirigida exclusivamente al lector, pues el campesino-narrador sabe muy bien quién es su compañero. Rulfo deliberadamente nos inestabiliza.

Al principio del cuento creemos que hay un solo caminante. El «uno ha creído a veces» nos equivoca. Poco a poco sabemos que son cuatro los viajeros y el número se reitera de modo muy característico en Rulfo para crear un clima de obsesión en los personajes.

Juan Rulfo es escritor que gusta de esencialidades, por ello el inexacto «veintitantos», pues realmente eran veinticinco el número de hombres preciso para tener derecho a solicitar las tierras. La historia va a servirle de pie, de fundamento, para ubicarse en la realidad de su país pero Rulfo al esenciarla se aparta de la crónica para enraizarse en la ficción.

---

[3] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 15.

[4] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 15.

La inseguridad no sólo invade al lector, también los personajes se mueven en realidades tambaleantes.

«Puede que llueva.»

Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas y pensamos: «Puede que sí»[5].

Poder no es verbo que exprese seguridad y si el optimismo se afirma en el «sí» que apuntala al puede la realidad nos convencerá de lo contrario. La falta de lluvia es el origen de la falta de vida en el llano y cuando cae una gota con la que se nos alienta la esperanza al lector y a los campesinos «cae sola» y «por equivocación».

Esa inseguridad significativa se reitera a lo largo del relato, por ello cuando Esteban saca la gallina que lleva oculta la realidad se nos presenta como inasible, como escurridiza, por ello el narrador nos informa:

«Y debajo del gabán saca la cabeza algo así como una gallina.

Sí, es una gallina colorada la que lleva Esteban debajo del gabán» [6].

Si nos fijamos bien en la cita hay la misma información postergada, el mismo caminar lento del relato conseguido por las frecuentes y numerosas repeticiones y la misma inseguridad ante la realidad que tanto el lector como los personajes viven. Recordemos que idénticos procedimientos ha empleado Rulfo para informarnos de la hora al iniciarse el cuento y si entonces el alguien se concretaba líneas siguientes en Melitón, ahora el «algo así» se reafirma seguidamente como una gallina.

Por la repetición el relato se hace lento. Los personajes caminan como si se desangraran y el tiempo se arrastra como el caminar de los campesinos. Nos movemos en una narración de ritmos entrecortados y nos agobia la falta de dinamismo.

El elemento más empleado por Rulfo para que la narración avance a pujos es la repetición tan obsesiva que lleva a definir el llano de nueve modos diferentes:

1. «Este camino sin orillas.»
2. «Esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos.»
3. «El llano no es cosa que sirva.»
4. «Tanta y tamaña tierra para nada.»
5. «Costra de tepetate.»
6. «Este duro pellejo de vaca que se llama el llano.»
7. «Esa como cantera que es la tierra del llano.»
8. «Comal acalorado.»
9. «Este blanco terregal endurecido.»

Notemos la repetición frecuente de los demostrativos que son como claves que fijan la obsesiva reflexión del caminante y por la que se pone de relieve la sequedad, la aridez e inutilidad de esa tierra y, en definitiva, la incongruencia de una donación que pretende ser remedio social para la pobreza del campesinado y es total inutilidad, porque en el llano lo que no hay es precisamente tierra en el sentido que para un campesino tiene el vocablo, por ello el narrador se asombra cuando Melitón llama tierra a lo que les han dado.

---

[5] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», págs. 15-16.

[6] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 19.

«¿Cuál tierra nos han dado, Melitón? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos» [7].

Rulfo empieza a sugerirnos que los campesinos sin tierra son los «desterrados» que al final podrán universalizarse permitiendo que nos identifiquemos con ellos.

Pero la universalización no le impide a Rulfo poner de manifiesto la concreta realidad agobiante que condiciona el modo de ser de los habitantes de las tierras secas. Rulfo nos informa de la causa del laconismo de sus protagonistas:

«No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo platicar. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera y se le resecan a uno en la lengua hasta acabar con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar» [8].

El ejemplo muestra la repetición obsesiva con que monologan los personajes, repetición que caracterizando el modo de narrar de Rulfo y el de ser de sus héroes. Repetición que puede o no presentar variaciones formales: platicar, plática, platicaría, calor, calentar, aquí, uno.

«Hemos vuelto a caminar, nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado» [9].

«No, el llano no es cosa que sirva. No hay conejos ni pájaros. No hay nada» [10].

Este obsesivo no haber nada, esa falta total de vida del llano está repitiendo el comienzo de la narración porque en Rulfo no sólo se repiten las palabras sino también los temas como «el calor», «el camino» y «la lluvia» que se hace esperar como Godot, pero que, como él, no llega jamás.

Rulfo, en su afán repetitivo, cierra el cuento con el mismo motivo que lo ha abierto. Los ladridos de los perros que al principio se oían en un «allá» distante, lejano, se oyen «ahora» marcando dicotomías significativas que son como un paréntesis que encierra el cuento y encierran al hombre en un universo sin posible escape, sin salida.

Al desierto estéril que el gobierno ha concedido a los campesinos se opone el paisaje feliz que precisamente empieza cuando se acaban las tierras regaladas. La antítesis marca y enfatiza diferencias. Si volvemos páginas atrás, comprobaremos, al leer las nueve definiciones que se dan de la llanura, que la sequedad, el calor agobiante y la inutilidad son sus notas caracterizadoras. Muy al contrario, las tierras del pueblo regadas por un río, en su verdor, son símbolos de vida.

«No hay ni conejos, ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada» [11].

Antitéticamente, ante la contemplación del *locus amoenus* que significa el pueblo, surge repetido por tres veces un jubiloso «nos gusta».

---

[7] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 19.
[8] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 16.
[9] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 16.
[10] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 16.
[11] JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 16.

Al vacío de color que es el llano se opone la visión de un verde que inunda el paisaje del pueblo, pues no sólo los árboles, sino también los pájaros se presentan con color de esperanza; y mientras la llanura es consonancia de quietud y muerte, el paisaje del pueblo es puro dinamismo y, por tanto, claro símbolo de vitalidad.

Sería fácil pensar que con la llegada al pueblo se acaban las desgracias de los campesinos y que, por tanto, el cuento tendría un final feliz, pero la felicidad se presenta siempre como meta inalcanzable para los desventurados hombres de Rulfo.

Algo verdaderamente importante a la hora de hacer juicios sobre la literatura hispanoamericana es tener siempre en cuenta que, en la evidente unidad de lengua, hay diferencias significativas que, de no ser consideradas, pueden inducirnos a garrafales errores interpretativos. Algo de esto me he propuesto demostrar con el contenido del cuento de Rulfo.

Al concluir «Nos han dado la tierra», el personaje narrador del cuento nos informa de que un compañero, Esteban, dice: «¡Por aquí arriendo yo!»

Las significaciones más frecuentes del verbo arrendar están ya en el tesoro de Covarrubias, que nos indica las diferentes raíces o etimologías de las que procede arrendar. Con «renta» se entronca la significación de alquilar; de «rienda» viene el detener o sujetar las caballerías por las riendas, y del verbo reddo-dis procede el de remedar o contrahacer a otro, imitarle.

Estas tres acepciones básicas de arrendar son recogidas también por el *Diccionario de Autoridades,* por el *Diccionario de construcción y régimen,* de J. R. Cuervo, y por el *Diccionario de la* R. *A. E.* Idénticas acepciones nos encontramos en el *Diccionario Ideológico de Julio Casares* y en el *Vox, Diccionario General Ilustrado de la lengua española,* y no son diferentes las acepciones que nos da el *Diccionario de uso del español,* de María Moliner, ni las del *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana,* de J. Corominas.

De las tres acepciones, la que se mantiene con muchísima mayor vigencia para un hablante del español de España es la de alquilar especialmente referida a viviendas, locales o fincas. Según esta acepción de «arrendar», es evidente para todo lector español el cuento tendría un final optimista, pues interpretaría que, acabada la penosa travesía del llano, acaban las penurias del campesino, que alquilaría —arrendaría— las tierras fértiles e iniciaría una existencia dichosa.

Bajo nuestro punto de vista, esta interpretación es completamente errónea y está en total oposición a toda la obra de Rulfo.

Hugo Rodríguez Alcalá y Ray A. Verzasconi, en su edición de *El llano en llamas,* Prentice-Hall, Inc., 1973, y en nota 45, correspondiente a «Nos han dado la tierra», consigna: *arrendar:* aquí, ir.

No es el único relato en que Rulfo emplea el vocablo:

«Volvió a hacer la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba por el rumbo por donde había venido» [12].

«¿Por qué rumbo dice usted que arrendó el arriero con la Tránsito?

Pos por ahí. No me fijé.

Entonces orita vengo, voy por ella.

---

[12] JUAN RULFO: «El hombre», en *El llano en llamas,* pág. 44.

¿Y por dónde vas?

Pos por ahí, padre, por onde dice que se fue» [13].

Consignemos que «Paso del Norte» es uno de los cuentos más regionalistas en cuanto al lenguaje se refiere y en el que Rulfo ha puesto mayor color local en la expresión de sus personajes, por lo que se deduce que la significación de arrendar como ir, marchar, pertenece sin duda a un regionalismo jalisciense que Rulfo conoce bien.

En apoyo de nuestra tesis vienen las repeticiones que en Rulfo pasan de un cuento a otro dotándolos de unidad de estilo y de semejanzas significativas.

En «Nos han dado la tierra» el protagonista-narrador reiterativamente nos informa:

«Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado» [14].

Caminar tiene diferente significación que andar, pues mientras andar es trayectoria cumplida, caminar es movimiento sin sentido o recorrido hacia atrás.

«Este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando» [15].

La última cita ejemplifica un caminar inútil del hombre que se reitera en otros relatos:

«Camino y camino y no ando nada» [16].

El cuento de «El hombre», al que pertenece la cita anterior, es una constante huida que acaba con la muerte, por lo que todo caminar ha sido tan inútil como el de los campesinos de nuestro cuento.

Inútil también nos parece el camino de «Talpa» y en el que con el regreso parece que los protagonistas llegan al final de su trayectoria, pero el protagonista se encarga de aclararnos que el regreso no es sino un alto en el camino, un puno de reposo igual al que creemos es el pueblo para los viajantes de «Nos han dado la tierra».

«Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar y que seguimos caminando. No sé para dónde, pero tendremos que seguir» [17].

La expresión «de paso» trae resonancias religiosas en las que la vida terrenal es tránsito para la vida eterna.

El hombre estaría condenado a un caminar sin reposo ni sentido hasta que llegue la hora de la muerte y ni aun en ésta, según testimonian los personajes de *Pedro Páramo*.

Es cierto que «Nos han dado la tierra» es, en un primer nivel interpretativo, un relato sociológico en el que se denuncia lo injusto del reparto; pero todos los relatos de Juan Rulfo tienen un sentido universal y trascendental. El verdadero tema de Rulfo no es la miseria del campesinado de Jalisco, aunque el novelista la denuncie, sino la miseria del hombre universal.

Apoyándonos en el verdadero sentido que «arrendar» tiene en el cuento, creemos en una interpretación muy distinta de la sociológica.

En «Nos han dado la tierra» hay un uso constante y machacón de la construcción

---

13 JUAN RULFO: «Paso del Norte», en *El llano en llamas*, pág. 126.

14 JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 16.

15 JUAN RULFO: «Nos han dado la tierra», pág. 18.

16 JUAN RULFO: «El hombre», pág. 45.

17 JUAN RULFO: «Talpa», en *El llano en llamas*, pág. 65.

impersonal que se inicia en el propio título del relato. Cabe preguntarnos quién es el verdadero sujeto de la donación. El impersonal es la máscara tras la que se esconde el donador. La ironía social del reparto de una tierra estéril está escondiendo a la IRONIA con mayúsculas del eterno y mísero peregrinar humano. El campesino deviene el hombre; el llano, el universo, y tras el gobierno parece esconderse un dios poderoso e injusto que nos ha arrojado a una tierra maldita sin que nos quede la posibilidad de cambio o de protesta «No se puede contra lo que no se puede», dice el campesino al delegado del gobierno. Desterrados del edén, nos han condenado a arrastrar la existencia en eterna peregrinación sin sentido por una tierra muerta. Por ello los campesinos no se quedarán en el pueblo y, como Esteban, tendrán que «arrendar» eternamente en una miserable *peregrinación.*

LUIS ORTEGA GALINDO
Río Tajuña, 3
Parque Boadilla
BOADILLA DEL MONTE
(Madrid)

Lectores de Rulfo

Una de las figuras señeras de la modernidad literaria hispanoamericana es, sin duda, la del escritor mexicano al que dedicamos nuestro comentario. La obra y la figura de Juan Rulfo son celebrados y sus lectores han crecido en estas tres últimas décadas, las de la mayor difusión de la literatura escrita en la América de habla española.

Dos libros —una novela, un libro de cuentos— y algunos textos, han bastado. Así nos lo refieren las numerosas tentativas de acercamiento y procesamiento crítico, que nunca dejan de acusar el asombro. La exigua e intensa obra de Rulfo motiva nuevas lecturas que advierten su complejidad, su elaboración decantada, sus logros lingüísticos, su tono poético, su aptitud simbólica, su resonancia mítica. Su antigüedad y modernidad en extraña y estrecha amalgama.

Casi diríamos que Rulfo tiende a convertirse en mito. Regionalismo y modernidad, tradicionalismo y novedad, antiguos materiales literarios y evocación de ámbitos primitivos recreados con las modalidades narrativas del siglo.

Más de novecientas fichas bibliográficas [1], un sinfín de entrevistas, testimonios de peregrinaciones de críticos y profesores en busca del secreto del hombre modesto y sencillo que había condensado en admirables páginas un universo singularísimo, dan alguna idea acerca de la dimensión alcanzada por su difusión. Recupero para los lectores el fervoroso comentario del reciente Nobel de nuestras letras:

> «... Alvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa:
>
> —¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!
>
> Era *Pedro Páramo.*
>
> Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá —casi diez años atrás— había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El Llano en llamas,* y el asombro permaneció intacto. Mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada. *La herencia de Matilde Arcángel.* El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores.
>
> No había acabado de escapar al deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo.* La verdad iba más lejos: podía recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué pagina de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter del personaje que no conociera a fondo. (... ...)» [2].

---

[1] V. Carlos González Boixo: *Claves narrativas de Juan Rulfo,* Universidad de León, 1983, nota número 3, pág. 74.

[2] Gabriel García Márquez: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Inframundo,* pág. 24. V. más adelante, nota 8.

Este entusiasmo, esta exaltación, verdadero ditirambo en honor de la creación de Rulfo contribuye, claro está, a la sustentación de una mitología. Surgida en la década del 50, ella constituye uno de los puntales de lo que habría de llamarse «nueva novela», categoría literaria que convendría relacionar con otras formas de lo nuevo, para situar el momento histórico de Rulfo y de los otros «grandes» del presente siglo. Así, nueva novela, hombre nuevo, novedad, renovación, etcétera, son los signos característicos de un discurso crítico que hizo época. Carlos Fuentes, Jorge Lafforgue, Luis Harss, Emir Rodríguez Monegal, César Fernández Moreno, Mario Benedetti, entre muchos otros, albergan y propagan, si no apelan directamente a estas denominaciones, la concepción que las alienta. La de una creación referida prácticamente a la totalidad de la vida, de índole pujante, joven, entusiasta, original hasta cierto punto, inédita, americana, vital. El optimismo que se desprende de estas caracterizaciones es sólo equiparable a las expectativas generadas por diversos síntomas —la revolución cubana es uno de los más claros y esperanzados— que auspician el ingreso en la gran rueda de la historia occidental y el abandono, tal vez próximo, de la condición periférica. Y parece oportuno anunciarlo desde la conquista de un espacio importante en la literatura universal. Había llegado el momento de pasar de la etapa de la formulación de los sueños a la de la realización de los deseos. De abandonar, efectivamente, la periferia cultural.

Si dirigimos la mirada hacia la región específica que constituye en el interior de la literatura hispanoamericana la de México, pueden delimitarse los principales condicionamientos estéticos y sociológicos que rodean la obra de Juan Rulfo. Es lo que lleva a cabo Jorge Ruffinelli [3], algunas de cuyas precisiones nos parece útil retener:

1. El narrador mexicano reitera, en alguna medida, el modelo de Rimbaud, por su intenso, breve y fulgurante paso por la literatura.

2. La autonomía de la obra literaria es siempre relativa. Ella reconoce siempre un contexto histórico original. Para leer a Rulfo es necesario tener presentes los últimos años de la revolución mexicana, incluida la rebelión de los cristeros. La época de su afianzamiento (Obregón), los períodos presidenciales de Alemán y Ruiz Cortínez. La infancia de Rulfo está asignada por la generalización de la violencia y la devastación y, como se sabe, la destrucción del ámbito familiar. Hacia los años 50 produce su obra el despoblamiento del campo jalisciente y el consiguiente éxodo campesino hacia las ciudades y fronteras se suma a la violencia originaria, signando la experiencia del escritor por un suceder en el que el despojo, la muerte, el exilio y la erosión de las formas sociales, informan el contexto social en el cual se inscribe.

3. La Secretaría de Estado e Instrucción Pública, creada por José Vasconcelos en 1921, desarrolla una importante tarea cultural: edita los clásicos de la literatura universal y valora y difunda las artes y la música nacionales, como también la literatura que se escribe en este período. Ella conforma el ciclo de la que se ha llamado novela de la revolución mexicana —Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, José Mancisidor, etcétera—, desarrollándose a lo largo de dos décadas el impulso nacional

[3] JORGE RUFFINELLI: *El lugar de Rulfo y otros ensayos,* México, Universidad Veracruzana, 1980.

y popular que la conforma y sostiene. Este aparece como una de las coordenadas internas de la obra de Rulfo.

4. El período desarrollista de Alemán (aliento a la inversión extranjera y favorecimiento de la centralización estatal) coexiste con la internalización de la cultura. La *Revista Mexicana de Literatura* fundada por Carlos Fuentes y Enmanuel Carballo cumple en estos años análogo papel al de *Sur* en el Río de la Plata, insertando la literatura europea y norteamericana en la tradición nacionalista.

Si los cuentos de *El llano en llamas* rendían tributo al regionalismo y al indigenismo (ciclo de Chiapas, con Rosario Castellanos como principal figura), pudo advertirse en ellos una organización diferente. Desde 1942, y en especial desde 1945, en que publicó algunos en la revista *Pan* dirigida por él y por Arreola y Alatorre en Guadalajara, despierta admiración creciente por el cuidado de la forma y el pulimento del lenguaje. Hay diferentes versiones de varios cuentos: «Nos han dado la tierra» sufrió un sinfín de modificaciones que a veces suprimen frases enteras, y buscan popularizar la expresión sin alteración de su estructura. Por esta abundancia de expresiones populares, sigue las huellas del regionalismo —que exige la lengua hablada y la inscripción del habla campesina en particular—, pero no persigue con ello un propósito de verosimilitud que lo inscribiera en las coordenadas del realismo, sino que lo convierte en uno de los soportes de una creación que lo supera y trasciende ampliamente. (Estas valoraciones críticas se fundamentan en las de Arreola y Emmanuel Carballo: «Rulfo ha dado los más grandes palos de ciego de nuestra literatura», *La Cultura en México,* número 187, 15/9/1965, XIII-XIV, págs. 359-451, entre otras.)

Es pertinente recordar que los primeros textos de Rulfo no rinden tributo a la temática rural (hay incluso una novela —perdida— en la cual el protagonista, un desarraigado de Jalisco, se enfrentaba a su soledad en la ciudad de México). La temática y el ambiente urbanos, abandonados por Rulfo, serán retomados por otros narradores. El caso de Fuentes en *La región más transparente* (1958) encuentra eco, sustento y en fenómenos similares que se producen en otros puntos de América. Un ejemplo es el del Perú, donde la generación de 1950 funda, con Sebastián Salazar Bondy a la cabeza, la moderna narrativa urbana. Otro el de Uruguay, una de cuyas novelas señeras, *La vida breve* de Onetti, que inicia el ciclo de Santa María, es de 1950. Pero en Rulfo hay la incorporación del modo de novelar característico de esta generación, que es la suya, tributario de lecturas múltiples de autores localizables en diferentes ámbitos, el europeo y el norteamericano esencialmente. Desde el perspectivismo de Faulkner en *Absalón Absalón* o incluso algún modelo de personaje —Macario, deudor del Benjy de *El sonido y la furia*— hasta la lectura de autores nórdicos y rusos de los siglos XIX y XX (larga lista: en el caso de Rulfo puede acotarse el terreno señalando a Andreiev, Korolenko, Lagerloff, Byornson, Hamsum, Sillampa, Laxness, Ramuz, Giono).

Ruffinelli nos recuerda que, en la historia de la recepción de la obra de Rulfo, algunos críticos se han preocupado, un tanto inútilmente, de establecer la mayor o menor bondad del cuentista o el novelista. Más importante y curioso resulta el hecho de la sorpresa y la incomodidad que ocasionó *Pedro Páramo* a una buena parte de la

crítica. Así, Alí Chumacero advertía su «composición desordenada», el «adverso encuentro de un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal» (Cfr. Chumacero, Alí: *El Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Univ. de México,* IX, 8/4/55, págs. 25-26). Vale la pena trascribir el siguiente párrafo:

> «En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina. Desde el comienzo, ya el personaje que nos lleva a la relación se topa con un arriero que no existe y que le habla de personas que murieron hace mucho tiempo. Después la llegada del muchacho al pueblo de Comala, desaparecido también, y las subsiguientes peripecias —concebidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren— tornan en confusión lo que debió haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal. Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurran los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una. Mas no olvidemos, en cambio, que se trata de la primera novela de nuestro joven escritor y, dicho sea en su desquite, esos diversos elementos reafirman, con tantos momentos impresionantes, las calidades únicas de su prosa.»

Hasta 1959, con el pronunciamiento de Alfonso Reyes, no se admite, en verdad, la singularidad del estilo de Rulfo como tal:

> «Puede considerarse realista la novela de Rulfo porque describe una época histórica, pero seguramente su valor reside en la manera peculiar con la que se supo manejar esa historia, donde la narración lanzada sobre distintos planos temporales cobra un valor singular que intensifica la condición misma de los hechos. Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra, en su extraña novela *Pedro Páramo.» (Vida Universitaria,* Monterrey, Nuevo León, IX, número 429, 10/6/1959, pág. 5.)

Así que, la novela de Juan Rulfo, la que lo universaliza y rodea de un aura de leyenda, no fue reconocida como tal en un primer momento. Fueron los cuentos del escritor mexicano los que le granjearon el respeto inmediato de sus coetáneos y labraron su fama inicial. Dice Ruffinelli:

> «No sé si la crítica latinoamericana ha venido abandonando su lucidez *crítica,* su independencia de valoración, o si una obra, a medida que la fama crece en torno suyo, empieza a transformarse en intocable y perfecta. Por eso interesa recordar que en 1955 diversos eran los "defectos" señalados en *Pedro Páramo* aunque hoy nadie los recuerde. Entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisaje, y el paisaje como personaje, anímicamente. Y, también, que *Pedro Páramo* era una novela demasiado sintética, sin respiración, constreñida y apretada en un lenguaje en exceso escueto.» *(Ob. cit.,* pág. 40.)

Esta valoración de las valoraciones, recientemente formulada, nos parece fecunda en la medida en que hace hincapié en lo que frecuentemente se soslaya: el sitio que ocupa un texto en el conjunto de textos que conforman la cultura, sus condicionamientos, modelos, adecuación o transgresión a los cánones y el gusto imperantes, su

capacidad para conmover dada la convergencia de diversos materiales y el afinamiento de una visión determinada.

En un libro de inexcusable lectura en el itinerario de la crítica en estos últimos años, *América Latina en su literatura,* compilado por César Fernández Moreno y auspiciado por la UNESCO [4], se contienen varias menciones a la obra y figura de Rulfo. Una de ellas es la tesis de Barreiro Saguier: *Encuentro de culturas* (págs. 21-40), quien lo visualiza como pieza esencial del gran proceso de síntesis que impulsa la literatura hispanoamericana. Advierte en el escritor la presencia de ciertos elementos hallables de igual modo en Fuentes, Arreola, Yáñez, en la literatura mexicana, y en otros escritores como Arguedas y Roa Bastos, cuya cifra común estaría dada por la utilización de símbolos mitológicos indígenas; símbolos que aparecerían transformados literariamente. Barreiro Saguier precisa la «adaptación contemporánea —en función del relato— del elemento legendario» (pág. 40).

Esta pervivencia de antiguos elementos culturales es ensalzada también por Antonio Cándido en *Literatura y subdesarrollo* (págs. 335-353), quien sitúa la obra de Rulfo junto a la de otros creadores, como Guimaraes Rosa, Vargas Llosa, Cortázar, quienes instauran la superación del naturalismo en el ámbito hispanoamericano. Pero cuya «literatura todavía se articula de manera transfiguradora con el propio material del nativismo», puesto que «El hecho de haberse superado lo pintoresco y lo documental no hace menos viva la presencia de la región en obras como las de Juan Rulfo, sea en la realidad fragmentaria y obsesiva de *El llano en llamas,* sea en la sobriedad fantasmal de *Pedro Páramo»* (pág. 353).

Esta presencia de personajes ligados al ámbito rural, cuya cosmogonía reconoce invariablemente la huella cultural de antiguas civilizaciones prehispánicas, llama poderosamente la atención de una buena parte de la crítica. Mario Benedetti ve de este modo su comportamiento *Temas y problemas* (págs. 354-371):

> «En los cuentos de *El llano en llamas* o en la novela *Los ríos profundos,* el indio o el mestizo no son marionetas, sino seres humanos. El maniqueísmo cede paso a la hondura psicológica. El problema social, políticamente decisivo, sale del manual, se desprende de su esquematismo, se introduce como el aire en los pulmones del personaje, y así pasa a la sangre, se funde con su pasión individual. (...)» (pág. 358).
>
> «En Rulfo, el paisaje es presencia fantasmal; el lector tiene noción de que existe aunque no se lo mencione, pero pocas veces tiene ocasión de imaginar un contorno tan despojado, y, sin embargo, tan imprescindible» (pág. 361).

Más preocupado por la dimensión universal de la obra rulfiana, Ramón Xirau y Noé Jitrik se detienen en importantes planteamientos relativos a su estética. Así, para Xirau en *Crisis del realismo* (págs. 185-203), Rulfo y Lezama Lima son los dos autores en quienes se plantea más agudamente el problema de las relaciones entre realidad y fantasía. La reunión de un lenguaje popular y un lenguaje poético hace que ambos niveles sean indiscernibles. Xirau halla en los cuentos escritos en primera persona un tono confesional, que da la sensación de que los personajes quisieran huir de su soledad para comunicarla a sus lectores (págs. 199-200), la negación de la temporalidad

[4] *América Latina en su literatura,* México, Siglo XXI ed., 1972.

futura, lo que les otorga la pátina de hondísima tristreza y el fatalismo esencial. Esta negación radical del tiempo convierte a Pedro Páramo en una «maravillosa novela real e imaginaria», antecedente de otras novelas, entre ellas «acaso la de García Márquez»; «es la novela de una memoria fantástica, mágica y real. La apariencia de la novela —y de los cuentos de Rulfo— es realista; su verdadera sustancia onírica». (pág. 200).

Jitrik, en *Destrucción y formas en las narraciones* (págs. 216-242), se expresa en parecidos términos, al inscribir en la tradición de la novela rural y social, pero cuyos «contenidos explícitos» son presentados por procedimientos que no tienen por objeto disminuirlos, sino trascenderlos aunque asumiéndolos:

> «... el tema es aquí fundamental, pero es como una base, una trama sobre la que los procedimientos van tejiendo las significaciones» (...).
>
> «... el retrato de Pedro Páramo, la descripción ambiental y la prolija revisión del mito mexicano de la muerte, van tomando forma a partir de todas estas maneras de narrar que no procuran enfoques diferentes de una misma realidad, sino simplemente complementaciones, datos que se acumulan y que como provienen de distintas perspectivas atomizan una mirada y reagrupan, como en la pintura puntillista, el objeto en un instante. El tema y los personajes obligan a pensar en el muralismo mexicano, pero la gama de procedimientos aplicados nos lleva al puntillismo: el cruce es enriquecedor, la adopción de ciertas técnicas permite dar un salto e imaginar que detrás del contenido tradicional, más eficazmente presentado, hay también un pensamiento que está en todos los niveles de la realidad y no sólo depositado en la denuncia, de por sí valiosa...» (pág. 233).
>
> «... en la narración, al avanzar mediante un sistema muy complejo de retrocesos, rompe la linealidad temporal (...). El resultado es una malla de líneas que no diluyen una acción llena de sentido desde un punto de vista histórico, pero que proponen sobre todo una experiencia del tiempo tratado como un objeto de conciencia, incrustado en una memoria, fijo como una estampa o como un traumatismo cuyas raíces se están investigando. El retroceso, el raconto y la fragmentación son formas de la recuperación de esa memoria, tratamiento similar al del psicoanálisis, y, como el psicoanálisis, en la medida en que configuran un objeto, crean un espacio, el lugar novelístico donde transcurre todo el intento recuperativo.» (...) (págs. 234-235).

Por su parte, Carlos Fuentes afirmaba también, en *La nueva novela hispanoamericana* [5], que con la mitificación de situaciones, tipos y lenguaje del campo mexicano, Rulfo pone fin a la temática documental de la revolución. Puede hacerlo merced a la utilización sutil de grandes mitos universales, como el de Telémaco, al que encarna Juan Preciado en esa contra-odisea en busca de su padre perdido (pág. 16). Esta es la manera hallada por el escritor para otorgar universalidad a su creación, según Fuentes:

> «... todo ese trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanas a un contexto universal» (pág. 16).

Fuentes, como tantos otros críticos, opina que la novela de Rulfo es la máxima expresión de la novela mexicana, al proyectarse decididamente hacia la modernidad literaria:

> «... a través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela» (págs. 16-17).

---

[5] CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*. México, ed. Joaquín Mortiz, 1972.

Afirmaciones que tienen sentido al tratar de precisar la evolución del género novelístico. Frente a las de Alberto Moravia a propósito de la muerte de la novela, cuya clausura se habría producido por Flaubert (novela de costumbres) y Proust y Joyce (novela psicológica), Fuentes cree que sólo se ha agotado la forma burguesa de la novela y con ella la estética realista, que le es propia y consustancial. El realismo burgués deja paso a «una realidad literaria mucho más poderosa». El desafío para el escritor de nuestros días está en hallar el lenguaje que exprese los mitos y profecías de una época signada por la transformación de la vida, ahora enteramente regida por la sociedad industrial. Es así como debe operarse un «tránsito desde la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua». Este proceso, que encarna Rulfo en México, ya fue iniciado por Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, a quienes Carlos Fuentes otorga el rango de fundadores de la modernidad literaria en Hispanoamérica (pág. 24).

Al respecto, opina Luis Harss [6]: «No es propiamente un renovador, sino el más sutil de los tradicionalistas» (pág. 314). Y, en este sentido, ve en *Pedro Páramo* su convencionalismo junto a la renovación:

> «Hay una figura de Madre, con mayúscula, típicamente mexicana, que languidece en el fondo con lagrimones en los ojos. Siempre que se evoca su imagen nos balanceamos al borde de la sensiblería. Además, la misma figura de Pedro Páramo está cortada a la medida de un viejo molde. El estilo austero, el enfoque oblicuo, no alteran el hecho de que fundamentalmente andamos por terreno conocido. La caracterización es demasiado tenue y convencional para que agregue algo nuevo al tema del déspota local. Los instintos carnívoros de Pedro Páramo, su oportunismo y ambición, y hasta su nostalgia algo fatua por un amor de juventud que simboliza la inocencia perdida, son todos materias primas literarias. Pero aquí son sólo puntos de partida para la visión poética. Rulfo no cuenta una historia: capta la esencia de una experiencia. *Pedro Páramo* no es épica, sino elegía.» (pág. 331.)

En su trabajo, que es ya un clásico dentro de la bibliografía rulfiana y, probablemente, la piedra de fundación de este nutrido *corpus* crítico, Carlos Blanco Aguinaga examina la obra de Rulfo con mayor detenimiento, llegando a la siguiente formulación: Rulfo es a la vez que universal y moderno, tradicional y mexicano [7].

El escritor mexicano abre nuevos derroteros para la narrativa por su plasmación estética de la subjetividad angustiada del hombre contemporáneo, angustia que aparece sin solución. Por el registro de la «agonía contemplativa» del solitario sin fe, para quien las cosas que lo rodean no son, sino, «símbolos mudos». Rulfo permite inferir que la pérdida total de la fe entraña la vigencia de la «violencia sorda» del fatalismo. Introduce en la cultura mexicana la pura angustia interior frente al realismo y costumbrismo de los novelistas de la revolución. Trata el tiempo y los personajes en la vivencia de la propia interioridad, acentuando la temporalidad subjetiva y recreándola estéticamente, operándose la «penetración lírica del tema y el lenguaje». Esto es visible en los cuentos, cuya marca más ostensible es su laconismo monótono

---

[6] LUIS HARSS: «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», en *Los nuestros,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.

[7] CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura,* I, 1, sept.-oct. 1955. Citamos por Jorge Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana,* Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969 (compilación).

y descriptivo, sin acción; son casi oníricos, como *Luvina;* dialogados, dramáticos, como *Diles que no me maten.* Y en aquellos en los que se narran acontecimientos externos, como *Talpa,* se detiene el suceder temporal, se borran las apariencias exteriores de los personajes, para dejar que aflore entonces su vivencia interior trágica. Blanco Aguinaga advierte que el soporte espacial de estas narraciones no es sino una «engañosa geografía inconcreta», que acentúa la indefinición de realidades interiores, en el que se sucede el «meditar obstinado» de personajes que hablan, seres de ficción que muchas veces carecen de nombre, de apariencia externa. Los diálogos son también aparentes: en realidad son monólogos interiores, verdadera construcción imaginativa que exalta la dimensión ensimismada de sus personajes, su narrativa «sin persona, espacio ni tiempo». La ausencia de situaciones concretas, los colores que tienden a diluirse en un generalizado gris parduzco, las repeticiones frecuentes de palabras, frases, ideas, operan hacia el aislamiento del mundo narrado, que queda en suspenso, fantasmáticamente, y da origen, claro está, al de la novela.

Entre otras precisiones, Blanco Aguinaga nos recuerda la vigencia de un nuevo idealismo que recorre el siglo XIX para estallar en el irracionalismo finisecular, nuevo idealismo que se convierte en apoyo ideológico de la angustia del hombre moderno que erige su subjetividad en medida de todas las cosas. Origen del nacimiento del impresionismo, espiritualismo y simbolismo, cuaja también en un nuevo y angustiado realismo, que procura la destrucción de los límites espacio-temporales, de la exterioridad-interioridad, de la pesadilla y el mundo concreto. Esta tendencia enlaza a los antinaturalistas y neorrealistas con los subjetivistas y los abstraccionistas (Cfr. pág. 85 y siguientes), cuya medida común en literatura la hallamos en la destrucción de las relaciones clásicas entre el narrador y la realidad, lo narrado y el espacio y el tiempo. En esa vasta corriente universal contemporánea es situable la narrativa de Juan Rulfo:

> «Frente a la escuela realista analítica que trata la realidad desde fuera del sujeto (narrador) hacia el dentro del objeto, Rulfo (como el primer Joyce, como S. Anderson, como Hemingway) trata la realidad desde el dentro del sujeto hacia el fuera del objeto. Así, aparece éste teñido de la sensibilidad del narrador, pero sin que se le imponga ningún significado conceptual a través del análisis. (...) Rulfo no trata de explicar los mecanismos internos de la realidad objetiva: ésta se le da y lo único que cabe hacer es darla para que se explique a sí misma. De ahí la curiosa objetividad aparente de estos cuentos. Frente a la prosa mexicana anterior, ideológica, dogmática a veces, prosa que subrayaba, analizaba y explicaba, Rulfo incorpora al cuento mexicano la forma objetiva de narrar característica de los escritores subjetivistas modernos.» (págs. 97-98.)

Pedro Páramo absorbe esta matriz de rasgos, y así nos presenta básicamente construida por una atmósfera en la que cada personaje narrador «vive su verdad más honda aislado de los demás, en total ensimismamiento» y parecieran, todos ellos, transcurrir una existencia independiente del acaecer externo. Aparecen sin descripciones físicas ni morales, durante un buen tiempo algunos permanecen en una deliberada anomia, son verdaderos fantasmas de un mundo sin tiempo, muerto, en un espacio que se diluye en la inespecificidad, puesto que Comala carece de situación geográfica precisa. Fuera de la historia, aludiendo vagamente a sucesos acaecidos desde 1910 a 1920-30, Comala «... carcomido por dentro (...) como un montón de tierra se desbarata

imperceptiblemente por fuera y por dentro, al paso imperceptible del tiempo...» (pág. 101).

En relación a la historia, surge la dimensión interiorizada sobre la que se ejerce la violencia exterior de un cacique, en un ámbito marginal a la revolución, donde sólo llegaron algunos ecos. El orden cronológico de la narración pierde toda razón de ser en un mundo de fantasmas y rumores, y otro tanto cabe decir de la organización en capítulos, convención simbólica de un orden aquí ausente. Hay en la novela, por tanto, fragmentos de tiempos diversos y una organización narrativa basada en la ordenación de la confusión, caos de voces y rumores atemporales. En sus dos partes y su remanso pueden precisarse las grandes articulaciones que subsumen otras menores, como también el mayor relieve de Pedro Páramo, estructurador del mundo de los personajes de la novela. Construido en base a planos alusivos, accedemos a su conocimiento por su presencia en los demás «... es el único personaje porque para crearse a sí mismo en la historia ha aplastado a los demás, los ha reducido a rumores, a ecos de su presencia que, como un símbolo del destino ineluctable hacia la muerte, se levanta desde las primeras páginas» (pág. 107). Lejos de todo naturalismo y de todo realismo, *Pedro Páramo* es una novela paradigmática de su época. Blanco Aguinaga nos remite a Lukács y su visión de la angustia contemporánea como constitutiva de la modernidad novelística:

> «Los cuentos y la novela de Rulfo corresponden a una angustia contemporánea bien definida por Lukács y ejemplificada en múltiples escritores. Pero se dan en una tierra concreta donde la situación de los personajes adquiere un muy particular cariz porque sobre ella pesa una muy particular condición histórica. De ahí que, por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana» (pág. 113).

Paradoja aparente claramente anunciada que nos pone frente a una de las dificultades habituales de la crítica de hoy: ¿Cómo explicar que el realismo no es idóneo para plasmar la angustiada realidad contemporánea? La irrealidad y la lejanía, la oblicuidad y el subjetivismo, devienen ejemplares y se convierten en una vía de entrada a la realidad histórica más real que la realista. Aseveración enteramente digna de tenerse en cuenta para el debate en profundidad a propósito de la modernidad literaria y artística.

Pero la historia de la crítica sobre Rulfo sólo ha comenzado con el lúcido ensayo de Blanco Aguinaga. A partir de este momento, una abundante bibliografía se consagra a elucidar los aspectos formales, temáticos, sociológicos, de la obra del escritor mexicano, y especialmente de su novela *Pedro Páramo* [8].

---

[8] Cfr. ARTHUR RAMÍREZ: «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* XL, 86, enero-marzo de 1974, págs. 135-171, y E. KENT LIORET: «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* 89, octubre-diciembre 1974, págs. 693-705. Parece oportuno citar aquí los volúmenes colectivos, que contienen numerosos artículos dedicados al estudio de la obra de Rulfo: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo,* La Habana, Casa de las Américas, serie «Valoración múltiple», 1966; *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas,* México, Sep/Setentas, 1974; *Homenaje a Juan Rulfo,* Madrid, Anaya-Las Américas, 1975; *Los mundos de Juan Rulfo,* INTI, *Revista de Literatura Hispánica,* número 13-14,

En una adecuada síntesis a la que remito al lector, Joseph Sommers puntualiza las principales tendencias seguidas por los críticos. Sólo retengo de ella lo esencial; hay tres orientaciones básicas; la formalista, que indaga las relaciones internas que guardan entre sí los diversos módulos expresivos de la novela, como es el caso de Hugo Rodríguez Alcalá, Luis Leal, Mariana Frenk. En la segunda se sitúan los trabajos de Carlos Fuentes, Julio Ortega, G. R. Freeman, quienes encuentran en ella patrones modélicos, fijados por la tradición cultural griega y judeocristiana. De este modo, nos remiten a experiencias vertebradas en mitos o arquetipos de antigua data. La tercera enfatiza la relación de la obra con su contexto histórico, preocupándose por la inserción del texto en su cultura, procurando extraer de ella el sistema de valores que orienta la conciencia histórica y delata las relaciones sociales. Blanco Aguinaga, el propio Sommers, Jean Franco, Ariel Dorfman son, entre otros, los representantes de este tercer abordaje a la obra rulfiana.

Es la primera orientación la que ha suscitado el mayor número de comentarios. Ello se debe, sin duda, a la complejidad formal de la novela y el acicate que supone para el crítico explicar cómo puede transcurrir en un tiempo y espacio que suponen la negación de todo tiempo y la evanescencia del espacio. Esta aparente paradoja de la novela pone, sin duda, el acento, en el carácter *sui generis* del espacio novelesco y, claro está, en la autonomía de la ficción, no ligada sino estéticamente al marco de referencia al que alude. Y resulta sumamente atractivo, a la vez que funcionalmente operativo, desentrañar las claves que permiten armar el *puzzle* y ofrecerlo a los lectores especializados. Por otra parte, los cuentos también son sometidos a diferentes análisis, en los que tienen cabida las indagaciones acerca de su organización. Todos ellos suelen poner de manifiesto el eclecticismo metodológico imperante en las universidades en estos últimos años.

Así, Mariana Frenk analizaba *Pedro Páramo* a la luz de las técnicas narrativas propias de la novela moderna, es decir, la que difiere de la decimonónica en sus variantes realista, naturalista y psicológica. De todos los aspectos específicos —eliminación o reducción del papel del narrador, punto de vista múltiple, incorporación de lo documental, eliminación de nexos que alteran la sintaxis narrativa, predominio de lo alusivo y elusivo en la conformación del discurso, transgresiones provocadas por la irrupción de elementos fantásticos, etcétera. Mariana Frenk destaca el deliberado desorden en la cronología de las acciones, desorden que halla su sentido en una unidad espiritual o mental que dicta su organización [10].

Algunos de estos ensayos han motivado controversias. Dorfman reprochaba a Rodríguez Alcalá, su «pedagogismo fácil que no captura plenamente el objeto, sino que lo simplifica», por ejemplo. Pero también reconocía aciertos, como «... la seriedad con la que se ha dedicado al estudio intrínseco de la obra», la «... forma con la que ha descubierto paso a paso el cosmos estético que anima Rulfo», llegando a

---

primavera-otoño de 1981; *Inframundo, el México de Juan Rulfo,* México, Ediciones del Norte, 1983 (2.ª edición: la primera es de 1980, publicada por el Instituto de Bellas Artes de la Ciudad de México, *Homenaje Nacional a Juan Rulfo).*

[9] JOSEPH SOMMERS: «Introducción» a *La narrativa de Juan Rulfo,* pág. 8.

[10] MARIANA FRENK: «Pedro Páramo», *Revista Universidad de México,* XV, 11 (julio de 1961), págs. 18-21.

considerarlo como «el mejor y más completo estudio de Rulfo de que disponemos» [11]. Es decir, si bien Hugo Rodríguez Alcalá está, fundamentalmente, orientado por una concepción formalista del estudio de la obra literaria, no deja de observar que este tipo de análisis rinde sus frutos. Y le permite, por otra parte, profundizar algunos de sus asertos, enriqueciendo su propia percepción de la obra y estimulando sus intuiciones y reflexiones críticas. En este sentido, ha existido, en relación a la obra de Rulfo, un verdadero chisporroteo de la crítica en torno a cuestiones interpretativas, un verdadero diálogo registrado en los múltiples ensayos, muchas veces ejerciendo la controversia en torno a aspectos organizativos o temáticos de la novela. También es necesario señalar que este tipo de crítica fue erigida en contestación a las afirmaciones de quienes, como es el caso de Alí Chumacero y Rojas Garcidueñas, no encontraron sino el caos y la confusión en la organización de la novela.

Ya nos hemos referido a las interpretaciones de Carlos Fuentes, producidas en uno de los libros más leídos a propósito de la modernidad novelística en Hispanoamérica. Agregaremos sólo algunas observaciones que lo amplían. En un artículo reciente [12] dice:

> «Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice: no son esta sucesión de mujeres que suplantan a la madre y que más bien parecen virgilios con faldas (...)» (pág. 11).

Jung, Mircea Elíade, Levi Strauss, guían esta lectura de Fuentes que quiere hallar en la novela de Rulfo un lenguaje anterior al de la épica y la tragedia, «un esfuerzo gigantesco y prolongado para llegar a identificar mito y palabra y, en su encuentro, mantener al recuerdo, la psique original de la tribu (...)»[17].

También Donald Freeman [13], orientado por Mircea Eliade *(Cosmos e historia)*, ve en la novela la presencia del mito del eterno retorno: la historia no es progresiva; ella repite cíclicamente un modelo arquetípico original. Refiere la caída desde la idealidad hacia la muerte y la desintegración. Los distintos elementos constitutivos de la Comala paradisíaca —«cercos, árboles, cuerpos físicos»— pierden su solidez y se desintegran. El tiempo es el agente erosionador. De tal manera que las imágenes, tales como las estrellas cayendo del cielo, y las palabras —expresiones oráculas de Eduviges, el padre Rentería y la abuela— deterioran el mundo físico y precipitan su caída. La destrucción última se produce con la muerte de Pedro, suerte de apocalipsis que consagra el fin de los tiempos.

---

[11] ARIEL DORFMAN: «En torno a *Pedro Páramo* de J. Rulfo», en *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Ed. Anagrama, págs. 199-212.

[12] CARLOS FUENTES: «Rulfo, el tiempo del mito», en *Inframundo*, págs. 11-21.

[13] FREEMAN, DONALD: «La escatología de *Pedro Páramo*», en *Homenaje a Juan Rulfo*, compilado por Helmy F. Giacoman, Madrid, Anaya-Las Américas, 1975, págs. 255-281.

En este sentido, hay un determinismo que pesa sobre los habitantes del pueblo y los torna impotentes para modificar sus destinos:

> «El tema central, por tanto, no es la atracción de los personajes por el pecado y el subsiguiente sentido de culpa, sino la corrección de un sistema que crea dentro del individuo ciertos modelos de respuesta innatos y, sin embargo, los castiga por responder de esta manera.» (pág. 268).

En tanto hay una tranquila aceptación de la muerte, lo perturbador es la condena religiosa que pende sobre los personajes. Durante la vida —sólo un aspecto de la existencia total— «descienden hacia abajo (...) viendo desmoronarse sus esperanzas e ilusiones», se desencantan y comprueban "que la vida no vale un puro carajo"» (pág. 269), desilusión que facilita la aceptación de la muerte. Esta aparecería, entonces, como liberadora no tanto porque implique esperanza de salvación, sino porque significa la detención de la caída, el descanso y sueño compensador de las frustraciones de la vida. Pero puesto que el sufrimiento (la culpa) no cesa y no se obtiene el alivio, se frustra la esperanza de descanso, del fin del descenso guiado por la caída (estructura arquetípica de la novela). Así, ella rechaza, irónicamente, el eterno retorno que retrotraería a los pecadores al paraíso original (pág. 274). Los cuerpos en la muerte viven su existencia de «cadáveres animados», estado de suspensión en el que los sueños, monólogos y diálogos, transcurren acentuando las diferentes perspectivas de los personajes.

Esta interpretación supera la contraposición optimismo/pesimismo, que divide a la crítica. Así, Julieta Campos, Rodríguez Alcalá, Joseph Sommers, cuya visión es negativa: «pesadilla eterna» (Campos), «suplicio» (Rodríguez Alcalá), «infierno» (Sommers). Para Sergio Fernández y Raúl Chávarri ella es, contrariamente, positiva: tranquilidad, calma (Fernández); permanencia del amor (Frenk); «inusitadamente esperanzada», de «bello e ilusionado acento» (Chávarri). Freeman advierte la condición diferente de las «ánimas de pena» que arrastran sus culpas en la muerte y claman por el descanso que no logran obtener, y la de los cuerpos, cuya vida en la tumba no los corrompe ni los muestra atribulados, sino existiendo en el suspenso, en una suerte de ensoñación.

Esta lectura de la novela de Rulfo destaca sus configuraciones estéticas haciendo hincapié en el hecho de que no sólo atañen a la organización de la novela; pues muestran una de sus significaciones primordiales: la renuncia a la religión —entiéndase: a la cristiana—, ineficaz para proporcionar la gracia final que salva y redime. Ella condena a la caída perpetua, acentuando los rigores de la vida y de la muerte, intensificando en ésta el «vicio de los remordimientos», como dice Dorotea. El consuelo, el descanso, sólo opera fuera del marco de las creencias religiosas, en las tumbas convertidas en ámbito donde son posibles las experiencias sensoriales y adquieren relieve las acciones y los objetos considerados insignificantes en la vida diaria.

Las lecturas simbólicas de la novela han permitido la formulación de un discurso crítico que procura especificar las constelaciones significativas que nutren su trama, especialmente. Así, Violeta Peralta [14] procura hallar en ellas las claves de la existencia

[14] VIOLETA PERALTA y LILIANA BEFUMO BOSCHI: *Rulfo. La soledad creadora*, Buenos Aires, Ed. F.

humana, atendiendo a los signos recurrentes y centrales de los cuentos y de la novela de Rulfo. En los cuentos aparece el sometimiento «... a un orden cósmico predeterminado e invariable», cuya ineluctabilidad actúa coaccionando a los personajes, doblegados por la naturaleza y sus propios instintos. En este sentido, opera la visión desesperanzada del autor, condicionado por sus frustraciones individuales y sociales. Por ello, la presencia de conciencias semilúcidas, los monólogos que se traducen en «una memoria que convierte el tiempo en objeto de conciencia». Aparecen la precariedad y la finitud, la ausencia de futuro, una trágica tensión entre el desaliento y la esperanza. Las apariencias de lo real resultan destacadas como tales, lo engañoso sensorial enfatizado. La vida como sucesión de gestos mecánicos, la instalación en una atmósfera de ensueño cuando no en lo francamente onírico. El individuo queda preso de «... la esterilidad de su clausura individual», de rasgos vagos indicadores más que de su índole de personajes literarios, de «una antropología» (pág. 22), ya que en cada uno de los cuentos de *El llano en llamas* se muestra un aspecto esencial del mexicano; en cada uno de ellos emerge un pasado casi siempre culpable.

La obsesiva conciencia de culpa es uno de los ejes vertebradores de la narrativa de Rulfo, culpa que aparece ambivalente en su doble capacidad de justificar «... una visión pesimista de la existencia y, a la vez, permitir el acceso a la esperanza». En esta dualidad existiría la posibilidad de hallar un camino hacia la «salvación» que, si no aparece clara en el horizonte de los personajes, tiene la virtud de convertirlos en caminantes o peregrinos que se orientan de acuerdo a determinadas señales de su cielo particular: «Seres desgastados o aniquilados por el tiempo, pueblos abandonados en los que ha crecido la hierba, casas y altares en ruinas: esa es la imagen del hombre y del mundo que nos transmite Rulfo» (pág. 23). Y en esa búsqueda, en esos caminos, es posible trascender la circularidad y la pasividad frente a las sobredeterminaciones de la naturaleza y el ambiente social, mediante el denodado atisbo de las señales de un nuevo pacto con Dios. Esto convierte al universo narrativo rulfiano en uno esencialmente religioso e inscribe su literatura en un realismo trascendente «... que explora la sacralidad del hombre y del mundo y las relaciones del hombre con lo sagrado» (pág. 24).

Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Octavio Paz, Paul Ricoeur orientan este enfoque crítico que no desdeña, apoyándose en ellas, formulaciones como las sustentadas por Graciela Maturo en sus *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Esta lectura aparece guiada, entonces, por el deseo de precisar el «sentido» de la creación literaria, lo que debe entenderse como lo translingüístico, lo que está en y más allá del lenguaje. La condición de caminante hacia lo sagrado es también propia de Juan Preciado, cuya búsqueda mítica se acentúa por la negación de la temporalidad al instituir la novela un mundo en el cual el tiempo y el espacio se diluyen por la omnipresencia de la muerte.

Esta lectura define la narrativa rulfiana como metáfora antropocósmica (pág. 82) y aventura la presencia de mitos provenientes de antiguas tradiciones mexicanas —como la apelación a Quetzalcoatl, ligada al viento que barre Comala para que Tlaloc

García Cambeiro, 1975. Contiene: Violeta Peralta: «El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo», págs. 7-86, y Liliana Befumo Boschi: «*Pedro Páramo* o el regreso al hombre», págs. 87-245.

la purifique con la lluvia (pág. 56)—. Aventura también, un especial significado trascendente de la novela en el contexto histórico hispanoamericano:

> «La tierra a la que retorna el alma de Juan y en cuyo seno renace, no es la Comala idílica de Dolores, tampoco la devastada por Pedro ni la que ha regado con sangre el parricidio de Abundio: porque el mito libera de las limitaciones del espacio y del tiempo, bien puede ser Comala un símbolo de América y Juan, la promesa del hombre nuevo que ha de llegar enunciando la superación del parricidio y la devastación» (pág. 83).

Liliana Befumo, siguiendo a Bachelard, quiere atravesar «... los mismos umbrales de la primera plasmación de la percepción en imagen», «atravesar ese valle de imágenes para arribar a la verdadera zona donde se produce la apertura: la región imaginaria, allí donde los símbolos se han empezado a generar». Consecuentemente con ello, se dirige a las latencias que se sitúan en una zona fronteriza entre la conciencia y la inconsciencia. Esta autora otorga gran importancia a la intervención del lector en la producción de la obra atendiendo, fundamentalmente, a su proceso emocional, a la inquietud, estremecimiento, desazón, angustia que conforman la emoción poética. Pese a la dificultad derivada de la vaguedad, falta de precisión, etcétera, del discurso rulfiano, esta autora puede aislar aspectos que considera fundamentales: el lenguaje, la búsqueda de un espacio, la simbología. En esto, como en otros aspectos, coincide con las frecuentes apreciaciones de la crítica. Como nota específica se destaca la metodología utilizada para la determinación de las funciones y la formalización de un amplio cuadro descriptivo de la estructura de la novela, con especificación de los núcleos narrativos, las catálisis, interpolaciones, como así también las relaciones y correlaciones que se establecen entre las diferentes unidades sintagmáticas del relato. En la segunda parte de su trabajo procura hallar, asimismo, las correlaciones simbólicas con el esquema estructural desarrollado en la primera. Bachelard, Guenon, permiten este tipo de lectura (a través de su poética del espacio, el primero; por su indagación en torno al espacio sagrado, el segundo). Paul Ricoeur, Mircea Eliade, Luis Sencillo, tambièn se constituyen en modelos orientadores.

Liliana Befumo nos insta a leer *Pedro Páramo* como un «encadenamiento simbólico» de signos convergentes:

> «... En el espacio-tiempo en el que se produce nuevamente la primera Caída y la inclusión en el estado de la soledad básica. Allí se superponen múltiples planos de manera tal que es sincrónicamente nuestra Caída y la de todos los hombres, y a la vez la predicción de nuestro porvenir. Se alcanza así, por consiguiente, la constitución de una verdadera hierofanía» (pág. 214).

Hay en *Pedro Páramo* un sentido segundo que resulta de su regreso a lo primordial, a lo caótico e indiferenciado. El Génesis, la confrontación primera del sujeto con el mundo, surgen de esta lectura que quiere ver el itinerario de la novela como trayectoria desde el caos al cosmos. El lenguaje como constituyente de otra realidad, la textual, adquiere con su poder «nominador» una apertura que, al reorganizar el caos, redunda en «un mayor acercamiento al mundo»;

> «El regreso al origen le permite al escritor ejercer la función nominadora y por medio de ella lograr la constitución de un orden nuevo que abarca toda la realidad. Pero ese retorno al punto inicial, obtenido por el encadenamiento mítico simbólico no hubiera sido suficiente si, además,

la palabra no se hubiera convertido en el lugar del encuentro, en la posibilidad fundamental para la organización del hombre. Es por eso que la palabra cobra su valor máximo, su punto culminante, en los momentos en que simultáneamente se produce el encuentro del *yo* y del *tú,* y es justamente el amor, en sus dos manifestaciones más importantes, que admite la utilización de *la palabra como encuentro:* amor maternal y amor de pareja» (págs. 217-18).

Si los estudios de orientación simbólica se apoyan, como en este caso, en análisis formales, la combinatoria de tipo ecléctico de que hablábamos más arriba encuentra otra expresión en el libro de Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia,* donde a la acertada —a nuestro juicio— localización de los textos de nuestro autor en el contexto de la novela mexicana, partiendo de *El periquillo sarniento,* se sigue el análisis formalista de los relatos de *El llano en llamas,* en los que hace hincapié especialmente. En el mismo sentido, *Un estudio de la narrativa de Rulfo* de Iber H. Verdugo [15] es un examen minucioso de las unidades formales que integran la narrativa del escritor mexicano, especialmente útil para la práctica del análisis literario, concebido desde el ángulo de la semiología.

Tiene interés el enfoque de María Luisa Bastos en «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo»* [16], quien sigue a Roman Jakobson en sus afirmaciones acerca de la duplicidad del lenguaje, categoría correlativa de la ambigüedad. Los atributos y funciones de los personajes, las situaciones que articulan su accionar, son observados a la luz de los presupuestos saussurianos: aparecen como unidades cuyo relevo es constante. María Luisa Bastos dirige su atención hacia las diferentes unidades lingüísticas que conforman el discurso rulfiano, advirtiendo la abundante aparición de clichés, la notoria presencia de frases hechas o giros idiomáticos, formas fijas que parecerían unir unívocamente significantes y significados, y la utilización mimética de las mismas. En efecto, la fijeza de tales sintagmas no puede ser sino aparente. La tarea del escritor ha consistido en buena medida en «socavarlos», evidenciando su estabilidad, su condición aparentemente consolidada, en verdad contingente y connotativa. Su remisión a verdades pretendidamente universales, pero en verdad aptas para recibir otras atribuciones. Resumo algunas de las conclusiones: No hay duplicaciones simétricas de situaciones o atributos de los personajes, pues los diversos signos reciben un tratamiento diferente en las diferentes secuencias. «Estas repeticiones en lo diverso dan su carácter paradigmático a la escritura de *Pedro Páramo»* (pág. 36.) Aun cuando no faltan sintagmas de tono sentencioso, no hay en la novela un solo refrán («el sueño es muy buen colchón para el cansancio», replica Eduviges a Juan Preciado, quien advierte la inexistencia de una cama en la habitación que se le ha destinado.) Las frases hechas aparecen como indicios temáticos, porque las sinécdoques corrientes y estereotipadas, se literalizan (como ocurre con «rencor vivo»); los fáciles juegos de palabras sirven para reflejar metafóricamente otros malentendidos propios del habla. Por otra parte, hay un flagrante contraste entre las fórmulas utilizadas y sus connotaciones textuales. Tal vez el párrafo final de este interesante artículo sintetice adecuadamente la excelencia de la creación rulfiana:

---

[15] MARTA PORTAL: *Rulfo: Dinámica de la violencia,* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1984. Iber Verdugo: *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo,* México, UNAM, 1982.

[16] Artículo incluido en *Revista Iberoamericana,* número 102-103, enero-junio de 1978, págs. 31-44.

«Parece redundante —y hasta escolar— insistir en que la novela de Rulfo posee una combinación de logros sobresalientes. Pero acaso, a 22 años de su publicación valga la pena resumir la calidad de esos logros: reactivación y reducción de mitos universales, no por simple adaptación, sino por síntesis, y superposición de funciones arquetípicas, tratamiento lírico de la materia narrativa; *huecos* narrativos que son funcionales, pues remiten a transformaciones o analogías del contexto; lúcido e implacable control, que somete los referentes extratextuales a las necesidades anecdóticas. Resulta pertinente subrayar como uno de los sustentos principales de esos valores la utilización no paródica, no documental sino marcadamente irónica, *dúplice,* de los aspectos más imitables y tipificadores del habla popular. Esa utilización ha dado como resultado una de las obras más anticonvencionales de una literatura —la de lengua española— que viene luchando con despareja fortuna en los últimos cincuenta años por liberarse del mimetismo y del amaneramiento» (págs. 40-41).

Un estudio lingüístico que se detiene en el examen de la prosa, sobre todo la de *El llano en llamas,* es el de Nila Gutiérrez Marrone [17]. Apelando a la teoría de la gramática transformacional generativa, indaga la sintaxis de la oración rulfiana, y la compara con la de García Márquez y Leopoldo Alas. Toma un *corpus* de oraciones, cuya situación en el discurso es también tratada en relación con el tema. Concluye advirtiendo la construcción predominantemente conjuntiva, típica del lenguaje popular, pero también la inclusión de otras estructuras sintácticas, como las de repetición y las negativas. La tercera parte de este trabajo examina el léxico, observando que una buena parte del mismo procede del mundo campesino, la omisión de términos cultos, la escasez de los pertenecientes al campo de la tecnología, que denotan el aislamiento del área rural mexicana con respecto al desarrollo industrial de la capital.

Entre nosotros, José Carlos González Boixo [18] lleva a cabo una minuciosa indagación de las referencias contextuales y de la organización de los cuentos y de la novela. Las claves que sustentan el mundo narrativo rulfiano —«el código vida-muerte», «universalismo-mexicanismo», la «funcionalidad de escenas y personajes», «la ilusión», «la temporalidad»— quieren ser una síntesis de sus principales aspectos. Ellas orientan esta lectura que tiene el mérito de reunir las modalidades informativa, analítica y didáctica del discurso crítico.

En la extensa bibliografía rulfiana brillan por su ausencia los enfoques psicoanalíticos [19]. Lo cual no deja de parecer curioso, sobre todo porque el cuestionamiento de la relación vida/muerte, la desolación, el laconismo, la presencia/ausencia de algunos personajes, la culpa, el deseo amoroso compensatorio de las frustraciones, el incesto, la conflictividad de la relación padre/hijo, etcétera, nos parecen lo suficientemente ricos en su complejidad como para estimular lecturas de esta índole. Esperamos que las futuras indagaciones, que no dudamos habrán de producirse, remedien esta carencia y completen en relación a la obra de Juan Rulfo, la fecunda hermenéutica de sus textos en esta aventura de saber que se lleva a cabo con la construcción crítica del objeto literario.

---

[17] NILA GUTIÉRREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,* Nueva York, Bilingual Press, 1978.

[18] *Ob. cit.,* en nota 1.

[19] Quizá el estudio de SAMUEL J. O'NEILL, JR.: «Psychological-Literary Techniques in Representative Contemporary Novels of Mexico», College Park, Maryland (tesis doctoral inédita) sea una excepción a esta carencia. La referencia aparece en la *Bibliografía* de Arthur Ramírez, antes citada.

En lo que respecta a los estudios comparativos, merece nuestra mención el inteligente ensayo de Suzanne Jill Levine: *«Pedro Páramo, Cien años de soledad:* un paralelo», incluido en el *Homenaje* de Helmy Giacoman. Un buen ejemplo de crítica analítica y creativa que no es siempre dable hallar en el incesante estudio de la obra literaria.

ENRIQUETA MORILLAS VENTURA
San Gerardo, 2, 7.º C
28035 MADRID



La función de la voz popular en la obra de Rulfo

La obra de Juan Rulfo constituye un caso excepcional incluso respecto a la literatura universal. Nacido en 1918, Rulfo comenzó a publicar hacia 1942. Diez años después aparece una colección de quince cuentos suyos, *El Llano en llamas* (1953), más de la mitad de los cuales habían sido publicados previamente en revistas, y dos años después una novela breve, *Pedro Páramo* [1]. Aparte de esas dos obras, Rulfo no ha publicado más que otros tres cuentos, dos de ellos recogidos en ediciones posteriores de *El Llano* [2], un fragmento de novela, y tres guiones cinematográficos [3]. No obstante la brevedad de esa obra (unas cuatrocientas páginas en total), el reconocimiento crítico que ha recibido ha valido a su autor una posición privilegiada no sólo en la literatura hispanoamericana, sino entre los escritores del mundo hispánico; de hecho, la posición de un clásico, es decir, de un escritor la admiración por cuya obra nos parece que las variaciones de gusto lo mismo que la transformación de los enfoques críticos no podrá afectar sino muy marginalmente.

Ofrecer algunas claves para explicarse el fenómeno Rulfo es la intención de las notas que siguen. Parto de la intuición que las igualmente extraordinarias brevedad y calidad artística u originalidad de esa obra son la una función de la otra, de modo que no pueden explicarse sino dialécticamente.

Disponemos respecto a Rulfo de un número considerable, quizá mayor que el existente en el caso de otros escritores, de testimonios de tipo biográfico, casi todos provenientes del propio Rulfo a través de entrevistas o de relaciones por otros escritores de conversaciones con él [4]. Esos testimonios iluminan las implicaciones

---

[1] *El Llano en llamas,* México: Fondo de Cultura Económica, 1953; *Pedro Páramo, ibíd.,* 1955. Cito por las ediciones de 1964 y 1975, respectivamente. Para la bibliografía de y sobre Rulfo, ver NILA GUTIÉRREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,* New York: Bilingual Press, 1978, y ARTHUR RAMÍREZ: «Hacia una bibliografía de y sobre...», *Revista Iberoamericana,* XL, 86 (1974), 135-71.

[2] «El día del derrumbe» (1955) y «La herencia [origin. "La presencia"] de Matilde Arcángel» (1955) fueron incorporados a *El Llano* en 1969; «La vida no es muy seria en sus cosas» apareció en *Pan* (Guadalajara), en 1945.

[3] «Un pedazo de noche», *Revista Mexicana de Literatura,* 3 (1959), 7-14, fue incorporado a *El Llano* en la ed. 1969, pero desaparece de la de 1970 y posteriores. Los fragmentos «Los murmullos» y «Una estrella junto a la luna» corresponden a versiones de *Pedro Páramo* con esos títulos, publicadas en 1954. *El gallo de oro y otros textos para cine,* México: Era, 1980, contiene el argumento de «El despojo» (1960), dos comentarios para «La fórmula secreta» (1964), y lo que es realmente una novela corta, «El gallo de oro», la elaboración de un argumento o guión cinematográfico para una película que no llegó a hacerse (ver LUIS LEAL: «El gallo de oro..., *Inti,* núms. 13-14 (1981), 103-10).

[4] Ver al respecto REINA ROFFÉ: *Autobiografía armada,* Buenos Aires: Corregidor, 1973, grupo de testimonios en primera persona de Rulfo tomados de varios libros y reportajes (pág. 89); «Juan Rulfo

sociales y políticas de la obra de Rulfo, resultado del interés del autor en el pueblo campesino cuya voz recrea. Los signos que caracterizan la vida de aquél han sido definidos por el propio Rulfo como tendencia a la violencia, indiferencia respecto a la muerte, hermetismo, tristeza [5]; pero sean los que fueren, Rulfo no ha dudado jamás respecto a la condición histórica de ese pueblo, que es la de víctima de una al parecer interminable opresión. El segundo cuento publicado por Rulfo y primero en fecha de publicación de los que constituyen *El Llano en llamas,* «Nos han dado la tierra» *(Pan,* Guadalajara, 1945), donde varios campesinos recorren el llano absolutamente estéril que el gobierno «revolucionario» les ha concedido tras quitarles los caballos y las carabinas con los que lucharon por el triunfo de la Revolución, constituye quizá la acusación más contundente de la traición por parte de ésta de la necesidad de una reforma agraria que fue su motor. Aunque ningún otro de los cuentos de *El Llano* resulte tan directamente político como «Nos han dado la tierra», todos ellos revelan una conciencia muy lúcida de las condiciones sociales (cuyo efecto en las vidas de los personajes es especialmente dramático en «Es que somos muy pobres» —según Rulfo el segundo cuento que publicó: *Autobiografía,* pág. 56— y afirman el contexto social e histórico en que tienen lugar [6]. *Pedro Páramo* trata de muertos, pero esas voces de ultratumba se hallan perfectamente ubicadas dentro de determinada sociedad, en tanto que el protagonista de la novela es un terrateniente que sobrevive los efectos de la Revolución y aun prospera durante ella, de modo que su función ha sido interpretada desde una perspectiva sociológica [7].

Abundan en las entrevistas a Rulfo los comentarios por parte de éste de carácter sociológico (sobre el efecto de la emigración a Estados Unidos, sobre el de la pequeña propiedad y el matriarcado en las relaciones sociales, sobre la miseria, sobre cómo ha sido hecha la distribución de la tierra), así como los que demuestran el gran interés de Rulfo en la historia de su país, que conoce muy bien y cuyo período colonial ha estudiado en archivos locales y nacionales [8]. En la entrevista de 1974 publicada en

---

examina su narrativa», *Escritura,* I, 2 (1976), págs. 305-17; *Inframundo.* «El México de Juan Rulfo», Hanover: Ediciones del Norte, 1983 (origin. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980). La bibliografía de Ramírez (ver núm. 1) incluye una sección de entrevistas y material biográfico.

[5] *Autobiografía armada,* págs. 31, 77-78.

[6] «La noche que lo dejaron solo» trata de la guerra de los cristeros; en «Luvina» se menciona al gobierno negativamente, y «Paso del Norte», cuyo protagonista es un «bracero» «espalda-mojada» o emigrante a Estados Unidos, fue retirado de *El Llano* a partir de la edición de 1969 (Gutiérrez Marrone, bibliografía), lo cual Rulfo dice que no siente, pues es un cuento «muy malo»: «Por eso es que yo no insistí en que lo volvieran a poner. Me hubiera gustado poder escribir ese cuento, trabajarlo un poco más y concretarlo, sí, porque es el único cuento antiimperialista que yo tengo, ¿no? Tengo pensado escribir unas cosas así. A ver si en las próximas si me lanzo duro contra los gringos» *(Escritura, op. cit.,* pág. 309).

[7] Ver al respecto JEAN FRANCO: «El viaje al país de los muertos» *(La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas,* ed. Joseph Sommers, México: Sep/Setentas, 1973, págs. 117-40), sobre cómo Páramo representa el anacronismo de la estructura feudal terratenientista dentro de condiciones que favorecen, en cambio, la cosificación de las relaciones sociales. Para HERNÁN VIDAL: en «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socioliterarias» *(Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia, Hispamérica,* IV, anejo 1, 1975, págs. 57-71), la novela representa el fracaso de la aspiración del capitalismo latinoamericano por alcanzar el estado de desarrollo.

[8] *Autobiografía,* págs., 32, 33, 37, 38, 43, 45, 74, 77; *Inframundo,* pág. 4.

Escritura, Rulfo describe así su película («la única que hice») «La fórmula secreta»: «Originalmente se llamaba "Coca-Cola en la sangre", pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. Es la historia de un hombre que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero, y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz y la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es antiyanqui, anticlerical, antigobiernista, antitodo... No la han dejado exhibir» *(op. cit.,* pág. 315). El argumento de «El despojo» no podría ser más crítico de la explotación del campesino: el cacique local le quita al protagonista su tierra y su casa, e intenta también quitarle a su mujer, ocasión en la que queda lisiado su hijo, por tratar de defender a su madre. Pedro mata al cacique, pero éste lo mata antes de morir, y aquél imagina entonces la fuga que constituye la sección principal del cortometraje.

Aunque afirmando que no entiende «mucho» de política *(ibíd.,* pág. 314) y que ni es intelectual ni se «roza» con ellos, Rulfo describe muy certeramente la posición del intelectual mexicano respecto a su gobierno, con el que colabora (están «política y socialmente asociados... en el sentido de que no se le oponen»), en parte al menos porque desea sinceramente «ayudar a resolver algunos problemas», pero desde una posición independiente y sin simpatizar con el gobierno. Tratando de los sucesos de 1968, «cuando nos lanzamos a la calle contra el Gobierno», dice: «se portaron [los intelectuales] muy bien, vi que era gente con la que se podía contar para luchar contra la injusticia, contra las malas leyes, contra la mala leche del Gobierno, ¿no?, contra el imperialismo, contra todas esas cosas» *(ibíd.)* [9].

El compromiso de Rulfo con la realidad histórica hace de su obra un acto político. El cual se expresa por vías muy diferentes a las empleadas en la obra comprometida al uso, pues tiene lugar, en vez de a través de la narración y el comentario autoriales, por medio de las voces de personajes que no son verdaderamente conscientes de ser víctimas y mucho menos de por qué es así.

En los últimos años han aparecido varios estudios de la obra de Rulfo con una orientación lingüística. Creo que ello refleja el reconocimiento más o menos explícito de que la tarea más útil respecto a esos textos será estudiar el lenguaje que desde un principio todos los críticos de Rulfo reconocieron como absolutamente diferente al de los demás escritores mexicanos e hispanoamericanos.

En un estudio del monólogo interior en los cuentos de Rulfo, Paul W. Borgeson nota la relación de los procedimientos característicos de Rulfo (asociación, «suspended coherence») con el modo como una palabra se relaciona con la totalidad del texto en el que se inscribe [10]. Por medio de esa afirmación de la unidad de la escritura, el lector aprehende el todo *instantáneamente* y desde la *misma* perspectiva del personaje que expresa sus pensamientos al parecer *según* se le van ocurriendo y sin someterlos a

[9] Carlos Monsiváis, en «Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente» *(Inframundo,* págs. 27-37) caracteriza la obra de Rulfo como intérprete de los marginados.

[10] «The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo», *Revista de Estudios Hispánicos,* XIII, 2 (1979), 227-52.

escrutinio lógico. Entre el lector y la mente del personaje se establece un contacto que en apariencia no requiere la mediación del narrador que en realidad organiza ese proceso: «In the Rulfian world the only reality, being internal, is the very thoughts and sensations of the characters» [11], expresados con al parecer las mismísimas palabras que esos personajes, todos ellos campesinos, usarían realmente.

La presencia de un narrador externo es mucho más marcada en *Pedro Páramo* que en los cuentos de *El Llano,* de los cuales sólo una tercera parte incluye una voz autorial explícita («El Hombre», «En la madrugada», «Luvina», «La noche que lo dejaron solo», «¡Diles que no me maten!», «No oyes ladrar los perros»), mas tan discreta que se aparta en cuanto surje la voz de un personaje (lo mismo que hace el narrador de *Pedro Páramo):* son las voces de los personajes las que importan, son ellas las que el narrador desea que recordemos, y no la propia, de ahí que los cuentos más efectivos de *El Llano* sean aquellos donde desde un principio nos habla el personaje directamente, o en los que la presencia del narrador es mínima [12].

El constante empleo por parte de Rulfo de giros coloquiales y de palabras populares, del que depende más que de ningún otro elemento la efectividad de esos textos como unidades significativas, no los convierte, sin embargo, en obras regionalistas; sino que, asombrosamente, se mantienen, tanto los cuentos de *El Llano* como *Pedro Páramo,* en un plano que, aunque muy diferente del típico de la novela lírica, es esencialmente poético, mas sin dejar por ello de ser realista.

Posiblemente el estudio más riguroso del estilo de Rulfo sea el de Nila Gutiérrez Marrone [13], el cual analiza la sintaxis y el léxico de *El Llano,* el empleo por Rulfo de ciertos elementos de la oración (como los sustantivos con fines simbólicos o deshumanizadores), su preferencia por otros, etc. También estudia Gutiérrez Marrone el diminutivo en *El Llano* y en *Pedro Páramo,* compara la estructura sintáctica típica de Rulfo a las de «Clarín» y García Márquez, y la sintaxis y el léxico de aquél a las de obras que reproducen el lenguaje popular tal y como sale de los labios de un hablante perteneciente a ese mundo [14], todo ello con el propósito de clarificar las diferencias entre el lenguaje popular espontáneo y su recreación artística («como recurso estilístico») por Rulfo.

La conclusión de la crítica es que lo distintivo del arte de Rulfo es su empleo de una pluralidad de recursos (entre los que tienden a predominar la subordinación nominal y la construcción conjuntiva), todos ellos provenientes del habla popular, mas

---

[11] Art. cit., pág. 251. Ver también ARTHUR RAMÍREZ: «Spatial Form and Cinema Techniques in...». *Ibíd.,* XV, 2 (1981), 233-49, sobre cómo la estructura de *Pedro Páramo* depende de la percepción de relaciones entre grupos de palabras desconectadas entre sí, las que tienen que ser percibidas simultáneamente.

[12] De los cuentos añadidos a *El Llano* en 1969, «El día del derrumbe» es en forma de diálogo, y «La herencia de Matilde Arcángel» tiene un narrador que cuenta, como conversando, en el estilo típico de Rulfo, lo sucedido.

[13] Ver núm. 1.

[14] Son esas obras *Juán Pérez Jolote, biografía de un tzotzil,* del antropólogo RICARDO POZAS, y *Pedro Martínez* y *Los hijos de Sánchez,* del también antropólogo OSCAR LEWIS, pero la autora decidió descartar la primera y la última por reproducir una la lengua de un campesino cuyo idioma materno no es el castellano, y la otra el lenguaje de la ciudad *(El estilo de Juan Rulfo,* pág. 9).

recreados o manipulados por Rulfo de modo de producir, dentro de una prosa artística, una impresión de sencillez y brevedad, a la que contribuyen también la escasez de adjetivos, la relativa independencia de las oraciones unas de otras y la frecuencia del diminutivo, característica del lenguaje popular. De la comparación del fragmento «Luchando con Zapata», de *Pedro Martínez*, y el cuento titular de *El Llano*, se concluye que aunque el léxico de ambos textos tiende a coincidir en cuanto se compone en gran medida de voces que se desvían de la norma culta, el empleo por Rulfo de la lengua popular mexicana está logrado a través de una gran variedad de estructuras sintácticas y de un meticuloso proceso de selección y depuración lingüísticas. No cabe duda que es la recreación artística del lenguaje popular lo que constituye la esencia —en lugar de meramente el vehículo— de la originalidad de Rulfo [15].

Lo que lo conduce a tal recreación no es un propósito semejante al que caracteriza los esfuerzos del escritor regionalista por reproducir cierta habla: de ser así podría reducirse la voz popular creada por Rulfo a un vocabulario, algo que los estudios citados revelan que es imposible hacer. Porque en el caso de Rulfo no se trata de apropiarse, sin abandonar en tanto el escritor su propia esfera, una voz popular, sino de identificación total con cierta conciencia y con la mentalidad y visión del mundo que ésta representa. Es sólo a partir de ahí, y por obra no de un proyecto deliberado, sino de las necesidades espirituales del escritor, que tiene lugar la elaboración literaria de esa conciencia.

Pero dejemos a Rulfo describir sus intenciones artísticas y su captación del lenguaje popular: «La verdadera misión del escritor moderno es recoger en lenguaje fácil y sencillo trozos de la vida diaria, los grandes y pequeños acontecimientos que a todos nos pueden ocurrir; no es [el suyo] un lenguaje escrito —es el auténtico de los provincianos, de los jalisciences, por ejemplo» [16]; «lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera darles tratamiento más simple. Ese de "Nos han dado la tierra". Llegar al tratamiento que me he asignado. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. Sobran un "que" o un "cuando", está un "de" o un "más" de más, o algo así. Pero los cuentos son casi espontáneos o naturales. Si no están desarrollados como están imaginados —cosa difícil, siempre—, más o menos se puede decir de la versión final que eso era lo que yo quería decir. No hay ambigüedad en ninguna de las historias» [17].

Pedro Páramo la define Rulfo en términos de «un lenguaje hablado... Ahí ya fue simplemente el lenguaje que hablaba la gente». Para dejar la novela «como quedó», sin embargo, tuvo que desechar «más de 150 páginas». Rulfo aclara que la lengua de su novela «no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a

[15] MARÍA LUISA BASTOS: «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*», *Revista Iberoameicana*, XLIV, 102-103, 1978, 31-44, explica cómo Rulfo altera en su novela la lengua popular sutilmente, evitando lo mecánico y lo rutinario, el desgaste de sentido tan corriente en aquélla.

[16] Citado por GUTIÉRREZ MARRONE, pág. 92, de DONALD K. GORDON: «Juan Rulfo», *Cuadernos Americanos*, 26 (1967).

[17] *Autobiografía*, págs. 54-55.

captar lo que dice esa gente, es decir, a observar, 'A ver cómo hablan. Voy a aprehender su forma de hablar'. Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares. Entonces quien escribe así no está influenciado por *Pedro Páramo*, sino simplemente ha visto que él habla ese idioma, ese lenguaje, pero nunca lo había aprovechado» [18]. Esto se aplica también a *El Llano:* «Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura. Tal vez la de un pobre viejo que está a la orilla del fuego volteando las tortillas: 'Te acuerdas de cuando mataron a la Perra [personaje de "El llano en llamas"]'. Y aun cuando usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria» [19]. Finalmente, y sobre el sentido general de su obra, dice: «Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. Decir: 'Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo'... Simplemente conozco una realidad que quisiera que otros conozcan. Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo, ni de sociólogo. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad» [20].

Rulfo no alcanzó de súbito, como es natural, la identificación de la propia conciencia con la voz del personaje popular que provee la base para la «trasposición literaria» que resulta en los cuentos de *El Llano* y en *Pedro Páramo*. Esa iluminación artística debió tomar forma paulatinamente en el curso de un aprendizaje literario cuyos primeros productos son, por las dos muestras que tenemos de ellos, más lo que sobre sus comienzos como escritor ha contado Rulfo, obras de ambiente urbano y sugestivas del existencialismo que se pondría en boga hacia los años cincuenta, pero también de la novela lírica y hasta del surrealismo. Así describe Rulfo la novela a la que pertenece el fragmento «Un pedazo de noche» (el cual lleva le fecha «1940»): [21]

> «[la] escribí muy joven, recién llegado a la ciudad de México..., trataba de la soledad y esas cosas, estaba escrita en tercera persona, después fueron hechos biográficos sucedidos y tomados de la realidad y aplicados a otro individuo [esto debe referirse a los cuentos que empezó a escribir y publicar poco después]... Bueno, pero la novela no me gustó, no creo haber rescatado nada de eso. Parece que una revista, hace muchos años, publicó un fragmento, como un cuentecito de todo eso. Pero lo demás lo tiré. Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. Quizá por eso tenía esa cosa de hipersensibilidad. No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía, precisamente, a eso: parece que quería desahogarme por medio de la soledad.»

Rulfo describe entonces cómo no conocía a nadie en la Ciudad de México, así que escribir era dialogar consigo mismo, charlar «con la soledad», pues el escritor «no

---

[18] *Ibíd.*, pág. 69.

[19] *Ibíd.*, págs. 62-63.

[20] *Ibíd.*, pág. 72.

[21] Ver núm. 3. Incluida también, junto con «La vida no es muy seria en sus cosas» en *Antología personal*, México: Nueva Imagen, 1978.

desea comunicarse, sino que quiere explicarse a sí mismo»[22]. Lo cual le parece ahora un procedimiento erróneo, pues continúa diciendo:

> «De eso se trataba en esa novela que yo destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas, sin ningún atractivo más que el estetizado y lo declamatorio, en un lenguaje del cual me daba exactamente cuenta. Creo que me estaba llenando de retórica por andar en la burocracia [debido a su empleo]. Me estaba empapando de ese modo de tratar todas las cosas. No era lo propio como yo quería decir las cosas. Entonces, ejercitándome, para liberarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en forma más simple, con personajes más sencillos. Claro que fui a dar al otro lado, hasta la simpleza total. Pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla, más bien» (*ibíd.* págs. 53-54).

En otra entrevista, Rulfo describe la misma obra de modo muy parecido: «Fue la primera novela que yo empecé a escribir. Era una novela de ésas que escribe uno cuando empieza a escribir: muy retórica, muy llena de cosas. Esa era una novela urbana. El personaje central era la soledad». Rulfo agrega que le dio un capítulo de la novela a Juan Larrea para una revista que publicaban «los refugiados españoles al llegar a México» lo cual confirma la fecha de 1940 que lleva el texto, publicado finalmente en 1959 (pese al ruego del escritor a Larrea de «que lo rompiera») como cuento, aunque «formaba parte de una novela que se llamaba algo así como *La soledad del padre casado,* creo. Tenía un título muy raro y trataba de eso, de los barrios de prostitución, de la soledad que vive una persona en una ciudad. Tenía como cuatrocientas páginas, pero era muy mala»[23].

La lectura de ese texto confirma sólo parcialmente el desprecio que siente por él Rulfo, pues su lengua es en realidad ya casi la misma de los cuentos de *El Llano* en cuanto a la certera imitación del habla popular, lo efectivo de las metáforas, la fluidez. «Un pedazo de noche» está narrado por su protagonista, una prostituta, quien cuenta cómo viene en su busca un hombre que lleva con él un niño de pocos meses y cómo vagan luego los tres por la ciudad. El hombre es enterrador y odia a la humanidad. En un breve epílogo, la narradora nos informa que se casó con él para que la dejara descansar: «De otra manera acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres...». Probablemente las otras 380 páginas de *La soledad del padre casado* abundarían en acusaciones a la humanidad y en descripciones de una soledad que era, en realidad, según explica el propio Rulfo, la que padecía él mismo en aquellos momentos.

Menos logrado es el texto «La vida no es muy seria en sus cosas», publicado en 1942[24], donde un narrador externo describe en tonos líricos los acontecimientos que conducen a la muerte de un niño por la caída accidental de la madre que aún lo lleva dentro de sí, y cuyo esposo y otro niño, del mismo nombre ambos, han muerto antes. La soledad en que quedará la mujer subraya la relación de «La vida» con «Un pedazo», e invita de paso a la comparación del propósito de ese Rulfo *prehistórico* de recrear

---

22 *Autobiografía,* págs. 52-53.

23 *Escritura,* pág. 316.

24 En *Pan* (Guadalajara) y de nuevo en *América* (México), 40, 1945.

literariamente la propia soledad, con la pintura de ésta en la novela mayor de García Márquez, un escritor con el que Rulfo presenta cierta afinidad —en el uso del «realismo mágico» en *Pedro Páramo*, en la perspectiva social de la obra de ambos—, y cuyas primeras narraciones, de los cuentos de *Ojos de perro azul* y *El negro que hizo esperar a los ángeles* a *La Hojarasca* (1947 a 1955, aproximadamente), tratan más o menos elípticamente, con tonos a veces líricos, a veces melodramáticos, a veces surrealistas, de la soledad, principalmente. Esa soledad proviene directamente en las primeras narraciones de ambos escritores del estado anímico del personaje, como un sentimiento fuera de su control, bien que a través de la presencia de una ciudad fantasmal, Rulfo apunta, más definidamente que lo hacía García Márquez, a cierta conexión del sentimiento de soledad con su circunstancia. Si ambos escritores hubiesen persistido en la pintura de la soledad por esas mismas vías, la lima de lo que había de defectuoso en sus primeras obras no habría conseguido textos mejores que los de Onetti, por ejemplo, los cuales, no obstante su excelencia, distan bastante de la extraordinaria originalidad de *Pedro Páramo* y de *Cien años de soledad,* e invitan constantemente a la comparación con los narradores europeos y norteamericanos que pusieron en boga el monólogo interior, el análisis introspectivo de tendencia existencialista, la descripción de la alienación y la amargura del hombre contemporáneo [25].

García Márquez empieza a romper el cerco que la soledad le ponía a su talento creador con *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* (1961), y en *Cien años* (1967) escapa de ella a través de por lo menos trescientas páginas (de un total de 350), para crear por medio de un extraordinario acto de imaginación que consigue apropiarse y convertir en instrumento artístico el punto de vista típico de la mente infantil, un vasto mundo a cuyo través vive la sociedad latinoamericana de provincia. Hecho lo cual, el novelista retorna, en las últimas páginas de esa novela, a la propia soledad de la que había nacido el proyecto de escribir *Cien años,* e impone en los Buendía y en Macondo, de un plumazo, la alienación y el pesimismo característicos del intelectual de izquierda en el mundo presente, por decreto de un poder exterior (el autor del libro de Melquiades), y tal y como si esa soledad o alienación no fuese en realidad resultado de las mismas fuerzas sociales evocadas, por otra parte, tan efectivamente, en la novela [26].

En la entrevista de 1974 Rulfo afirma, quizá irónicamente, que García Márquez no había escrito de *El otoño del patriarca* (1975), sino el final que «todos» conocían entonces, pero que la novela misma no existía en realidad, sino que «El Gabo [el apodo como es conocido García Márquez] inventaba que estaba escribiendo» para que dejasen de fastidiarlo preguntándole qué novela tenía en preparación. Lo mismo que él, también para aplacar a los preguntones, hablaba de la novela *La cordillera* como si la tuviese casi concluida, cuando «En realidad no es nada... Yo sí tenía escritas muchas páginas de eso que se iba a llamar así, pero me dio una atascada de pronto que ya no me permitió seguir adelante, y entonces la tiré» (*op. cit.*, pág. 316) [27].

---

[25] Ver al respecto, JAMES EAST IRBY: «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos». (Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.)

[26] Ver al respecto, CARLOS BLANCO-AGUINAGA: «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», *De mitólogos y novelistas,* Madrid: Turner, 1975.

[27] Rulfo ha descrito el argumento de «La Cordillera» en gran detalle (*Autobiografía,* págs. 70-86),

Muchos lectores de García Márquez estarán de acuerdo en que *El otoño* es, básicamente, una elaborada repetición de los temas de *Cien años*, los que el novelista trata de revivir por medio de variaciones de los procedimientos, incluso de los verbales, que eran ya la marca de su estilo, en la novela siguiente. Quizá si *El otoño* no sea sino la extensión del cuento cuyo final describe Rulfo en la entrevista recién citada («Un señor que gobierna una isla del Caribe durante doscientos años y al final se sienta en una silla de esas playeras a contemplar el mar y ve venir las carabelas de Colón»: *op. cit.*, pág. 316) en un texto diez veces más largo. El, en cambio, ha aceptado para 1974 su agotamiento como artista.

Cuando Rulfo pasa de la escritura de esas primeras narraciones («La vida», «Un pedazo») a la de los cuentos que compondrían *El Llano*, no está por ello abandonando el tema de la soledad como expresivo de su pesimismo respecto a la posibilidad de comunicación entre los hombres; lo que sí logra el primer cuento publicado del futuro libro es colocar esa soledad o incomunicabilidad básica de la condición humana fuera de la experiencia estrictamente personal del escritor de origen provinciano que se encuentra solo, sin amigos, en la capital [28], y ve la existencia urbana como enemiga, de modo que sólo tipos marginales tales como el enterrador y la prostituta le parecen posibles mediadores entre su alienación y el mundo en que se ve forzado a vivir. Los cuentos de *El Llano*, por el contrario, tienen lugar en un mundo que no es el odiado del presente del escritor, sino el campesino de su recuerdo. El modo como los hablantes que constituyen la narrativa de Rulfo no dialogan, aun y cuando parezca que lo hacen, sino que hablan para sí mismos, expresa también la soledad, pero desde un plano —el característico de la mentalidad campesina— que Rulfo va a hallar mucho más afín a su temperamento que el del personaje urbano, lo que facilita la identificación total con la voz que recrea. De ese modo, la imaginación creadora al igual que las herramientas estilísticas del escritor se renuevan y crecen en fuerza —entre 1945 y 1955— o la década entre «Nos han dado la tierra» y *Pedro Páramo*.

Pero hay otro factor más que considerar respecto al paso de la soledad descrita en «Un pedazo» y la que ese primer cuento logra transmitirnos, y es que «Nos han dado la tierra» se sitúa definidamente en un plano social. Los personajes de este cuento no sólo son incapaces de comunicarse mutuamente su frustración, desaliento, fatalismo, sino que han sido abandonados por el movimiento político al que dieron su esfuerzo. Su soledad es, por tanto, doble, pues además de individual es histórica, con lo que su efecto en el lector es también más duradero que el de la del enterrador de «Un pedazo», también porque no se limita a reproducir, según hace tanta literatura contemporánea, la soledad igual alienación que todos padecemos, poniéndonosla delante en un acto narcisista, sino que nos ayuda de hecho a superarla al proponer

---

explicando que trata de la última descendiente de una antigua familia. (Por cierto, que en una parte, Rulfo aprovecha para atacar a Estados Unidos. «Originalmente yo querría haberme apropiado de esta frase: "Al norte de nuestro país vive un pueblo que se llama Comechingones", porque nosotros tenemos aquí al norte de México a los comechingones más grandes de la tierra, del universo. Y para nosotros comechingones es una palabra muy fuerte»: pág. 80). También ha hablado Rulfo de cuentos en tercera persona y de ambiente urbano que quiere escribir *(ibíd.*, pág. 52) con el título *Días sin floresta* (pág. 70).

[28] *Autobiografía*, pág. 53.

—claro que indirectamente— la acción política. En «Nos han dado la tierra», la perfecta —por viva, por sentida— recreación de la voz popular ilumina cierta realidad social con mayor fuerza que varios ensayos y artículos.

Los personajes de *El Llano* y de *Pedro Páramo* parecen expresar cierta inseguridad básica ante la realidad, como anota Gutiérrez Marrone (pág. 109), pero para su creador, quien conoce tan a fondo esa realidad lo mismo que la historia mexicana, nada hay de ambiguo en las situaciones que evoca en narraciones que sin ser realistas (ya que no se proponen la reproducción de cierta realidad social y de las relaciones humanas enfocadas desde una perspectiva de verosimilitud psicológica) nos trasmiten el mundo rural en toda su verdad, tanto social como psicológica. La inseguridad que demuestran los personajes de Rulfo no proviene de que la realidad en la que actúan esté concebida por aquél como incierta, sino de la situación de marginados que caracteriza a esos personajes dentro de un mundo que otros definen y manejan, de modo que no les queda sino comportarse cautelosa, elusivamente, tanteando las posibilidades sin decidirse por ninguna; actitud y conducta expresivas de una mentalidad —de la que se tratará en seguida— que escapa a las normas occidentales de razonar, y que ante éstas, representativas, a la larga, de una sociedad en la que no parece tener cabida, se siente desconcertada y tratará de pasar inadvertida. La denuncia implícita en la obra de Rulfo no se ha articulado aún en las mentes de sus personajes, los cuales viven fuera de la historia.

Hablando (en la entrevista de 1974) de sus cuentos, dice Rulfo que se los debe todos a un tío suyo, borracho, quien «siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias». Así que al morirse el tío Celerino dejó de escribir, pues era él quien le «platicaba todo»; «puras mentiras», además, sin relación «con la vida real», no obstante que algunos de los cuentos trataban de «la guerra de los cristeros, el bandolerismo, la miseria que él [Celerino] había vivido» *(op. cit.,* pág. 305). Empleando el humor socarrón que lo caracteriza, Rulfo alude aquí, atribuyéndosela toda al «tío Celerino», a la adquisición de una voz narrativa verdaderamente suya que tiene lugar entre «Un pedazo» y «Nos han dado», hecho íntimamente ligado al regreso espiritual, desde la ciudad en la que se siente a disgusto, a la provincia donde habían transcurrido su infancia y su adolescencia. Es por haber vivido allí que Rulfo es capaz de *escuchar* las voces de sus personajes, pues obviamente sus cuentos son mucho más que meras historias; es decir, que aun y cuando fuese cierto (como sin duda no lo es) que todos ellos proviniesen de las andanzas o de la imaginación del tío Celerino, su poder, su originalidad, no se explican por los argumentos, sino por la capacidad de su autor para darles vida, a través, esencialmente de la voz, a ciertos personajes cuya presencia depende enteramente de la voz que habla por un rato, bien consigo misma, bien con otras igualmente extrañadas. De ahí que Rulfo le atribuya todos los cuentos de *El Llano* al tío Celerino, equivalente de la voz de *otro* narrador que actúa como el mediador indispensable entre el argumento y su concreción literaria. Hay que insistir que no se trata simplemente en Rulfo de la recreación de una voz popular —según hacen, más o menos ocasionalmente, prácticamente todos los novelistas contemporáneos—, sino de que *sólo* a través de la voz que lo cuenta —para sí misma en realidad— cobra vida el

contenido de las historias de *El Llano* y las de los muertos de Comala, pues parece como si ese contenido no pudiese existir independientemente de las voces que lo expresan; es decir, que éstas son mucho más que el medio por el que se materializan en determinadas circunstancias textuales ciertos asuntos, los cuales no podemos concebir sin alterar su esencia en la voz de un narrador externo.

El modo como penetran a Rulfo sus relatos de modo de tocar la fibra que pondrá en movimiento la escritura es siempre a través del oído. En la entrevista tantas veces citada, Rulfo insiste en la oralidad básica de *Pedro Páramo:* «Entonces ella [Susana] cuando muere, empieza a recordar la vida, y hay algunos monólogos: sí, ella nunca conversa con los demás muertos; en cambio, los demás muertos platican unos entre otros, se cuentan sus cosas, sus penas, sus alegrías, todo» (pág. 307). Conversaciones cuyo curso parece provenir, sin mediación autorial, del flujo de cierta conciencia atrapado en el instante mismo en que se hace palabra; flujo incontrolable al que tan sólo puede seguírselo.

No será difícil para el lector de Rulfo aceptar la interpretación que él mismo sugiere de su obra como esencialmente oral, condición que explica también su inmenso poder y qué la distingue tan profundamente de otros textos contemporáneos que reproducen el habla popular, mas sin identificarse con, sin emanar de ella. Continúa sin explicarse, no obstante, el que una vez alcanzado el dominio de la técnica (por llamarla de algún modo) más afín a su temperamento artístico y la cual debería haberle facilitado el continuar reproduciendo la voz campesina, una materia que resulta, por definición, inagotable, y la cual ya vimos que provee, en lugar de sus argumentos, la esencia vital de los relatos de Rulfo, éste haya dejado de escribir tan temprano en su carrera, tal y como si aquellas voces que se materializan para él a partir de «Nos han dado» hubiesen callado para siempre.

La naturaleza ontológica de esas voces ayuda a entender el silencio de nuestro autor a través de la actitud característica de aquéllas ante la realidad, la cual facilitará una justificación tanto filosófica como ideológica de la interrupción de la producción de Rulfo.

Los cuentos de *El Llano* y los recuerdos de los habitantes de Comala están repletos de lagunas; las reacciones de todos esos personajes nos chocan, a menudo; los desenlaces de sus historias sorprenden, faltan las explicaciones sobre cómo sucedió esto o lo otro o del porqué de determinada reacción [29]; todo lo cual no es resultado de artificio, ni tampoco de la experimentación con el punto de vista, sino de cierta falta de consistencia lógica típica de la mentalidad «pre-lógica», según la terminología de Lucien Lévy-Bruhl [30].

---

[29] Ejemplos de todo ello son el crimen del narrador de «La cuesta de las comadres», o el del «En la madrugada»; el modo como el asesino de «El hombre» se disculpa y pide excusas a la misma gente que está matando; cómo responde a la solicitud de ayuda de su padre el hijo en «¡Diles que no me maten!»; las reacciones del emigrante en «Paso del Norte» respecto al camarada muerto, o a su padre; la conducta de Pancha en «Anacleto Morones»; cómo Doloritas Preciado acepta gozosamente casarse con Pedro Páramo, quien nunca la ha pretendido, para un par de días después, se lo agradece a Dios, «aunque después me aborrezca», le pide a una amiga que la sustituya en el tálamo nupcial, pues está menstruando, y abandona a Pedro cuando éste se lo sugiere, contra su voluntad, mas sin protestar.

[30] Para un resumen de las teorías de éste, ver JEAN CAZENEUVE: *Lucien Lévy-Bruhl,* New York: Harper,

En sus estudios de la mentalidad del hombre primitivo, este antropólogo y pensador llegó a varias conclusiones revolucionarias: el hombre primitivo piensa o razona de modo diferente a como lo hace el civilizado; tampoco de acuerdo con una lógica propia, según lo demuestra el que ambas mentalidades no son en modo alguno ininteligibles la una para la otra, sino que las funciones mentales del no-civilizado no obedecen exclusivamente las leyes de nuestra lógica, ya que no se basan, como sucede en ésta, en la estricta causalidad, con la consecuencia de que aquél no entiende la necesidad, tal y como la percibimos nosotros, de evitar las contradicciones. Para la mentalidad anterior a la aparición o afianzamiento del pensamiento lógico, las cosas pueden ser al mismo tiempo ellas y algo más, ellas y las otras, dependiendo de conexiones extrañas a nuestro modo de pensar. Juan Preciado y Abundio pueden estar vivos y muertos al mismo tiempo sin que ello entrañe una contradicción para quienes se comunican con ellos, y en consecuencia la trama de *Pedro Páramo* no necesita, para aceptar esa contradicción, pasar al plano lírico o al fantástico, sino que continúa siendo básicamente realista. Los personajes de Rulfo no actúan o dejan de hacerlo siguiendo razonamientos que tengamos que entender racionalmente, movidos en su conducta por causas y motivaciones perfectamente precisables.

La conducta de esos personajes responde a una lógica sólo parcialmente comprensible fuera de sus propios cánones, y dominada por lo afectivo, pues en ella los sentimientos sustituyen al razonamiento (los cuales, en la etapa de su desarrollo que corresponde al de las culturas que solemos llamar primitivas, sirven para una comunicación de tipo místico con los espíritus de la naturaleza). Es el papel del sentimiento lo que a la postre subrayará Lévy-Bruhl en esa mentalidad, donde lo sobrenatural confirma la unidad con la naturaleza.

Susana San Juan, por tanto, no constituye, como ocurriría en una novela alegórica, una representación de Afrodita ni de Artemisa, ni es tampoco una combinación de ambas diosas según su valor respectivo dentro del panteón grecorromano, en el cual los atributos de los dioses han sido ordenados evitando que un dios tenga los mismos poderes que otro, sino que es ambas, además de Astarté e Isis [31], pues como fuerza espiritual corresponde en concepción a una etapa anterior a la griega de la actividad mítico-religiosa, dominada por la afectividad, y en la cual las contradicciones, aunque sean obvias, carecen de importancia, pues no se concibe la realidad como separada del sentimiento. Y tampoco Pedro Páramo representa, como sería el caso en obras conscientemente simbólicas, un arquetipo, sino que manifiesta espontáneamente ciertas cualidades, todas ellas presentes en el universo, y que pueden, por tanto, aparecer en varios arquetipos lo mismo que en personajes imitados de la realidad.

Esa mentalidad que Lévy-Bruhl llamará finalmente «mística» nunca desaparece del

---

1972. Sobre la «mentalidad afectiva» en la obra de Rulfo, ver mi *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Madrid: Fundamentos (en prensa).

[31] Sobre el personaje de Susana y sus implicaciones mitológicas y de otro tipo, ver, por MARÍA LUISA BASTOS y SYLVIA MOLLOY: «La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna», en *Modern Language Notes*, 92 (1977), 246-68, y «El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados», *Hispamérica*, VII, 20 (1978), 3-24, y mi artículo «Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 270 (1972), 584-94.

todo y como, además, la mentalidad mística no se opone, sino que simplemente ignora o es indiferente al pensamiento lógico, la coexistencia de ambos es posible aun cuando el progreso del segundo apenas deje ya espacio para el pensamiento pre-lógico, que es la situación cultural que pintan las narraciones de Rulfo. Lo que sucede allí puede ser ilógico según las leyes de la causalidad, pero lo esencial es que posee una cualidad afectiva, entrañable a la vez que no analizable por la razón, que sugiere el tipo de mentalidad estudiada por Lévy-Bruhl. Los personajes de Rulfo no son misticos poseídos por los espíritus naturales, pero parecen siempre capaces de pensar algo y su opuesto al mismo tiempo, cierto objeto y lo que lo niega sin establecer una transición de una a otra posición.

La mentalidad pre-lógica corresponde originalmente en el caso de México a las culturas indígenas no-occidentales, pero lo que refleja de ellas Rulfo es su supervivencia en una población mestiza, no sólo racialmente, lo cual puede serlo en grados muy diferentes, sino culturalmente, condición a la que contribuye poderosamente la convivencia en las áreas rurales de la población mestiza e incluso blanca con la indígena o lo que resta de ella. A la larga, de lo que se trata es de un modo de ver la realidad que no es el característicamente occidental, lógico, racional, urbano, y en el cual las motivaciones de la conducta representan respuestas a la realidad sentidas en lugar de analizadas —en lo que es parte, naturalmente, la violencia, el hermetismo, el fatalismo típicos de ese carácter que Rulfo conoce tan bien—, mas no como elementos lógicos o como causas perfectamente analizables.

Las conexiones entre mentalidad primitiva y civilizada que revela el estudio de la primera y que se evidencia en los sueños, en el modo de razonar del niño, en la poesía —hasta cierta medida—, explica con creces que Rulfo haya podido expresar formas de conducta características de la mentalidad pre-lógica aun cuando sus personajes no sean indios, pues como él mismo explica: «no, no hay indios en mi literatura» (*Escritura,* pág. 312). Esta declaración ocurre al final de unos comentarios sobre costumbres religiosas y sociales de los indígenas que demuestran ampliamente qué bien conoce nuestro autor y cuánto le interesa la mentalidad indígena, la cual, concluye, es muy difícil de penetrar incluso para quien como él vivió en íntimo contacto con ella por tanto tiempo como resultado de su labor entre los indios por más de quince años como funcionario del Instituto Indigenista: «Resulta muy difícil, muy compleja y completamente hermética. Solamente un antropólogo podría escribir sobre ellos» (pág. 310) [32].

Aunque el contacto profesional de Rulfo con las culturas indígenas de México es posterior cronológicamente a la creación de su obra esencial, debe haber confirmado los descubrimientos que ya había hecho espontáneamente respecto al modo de «razonar» de sus futuros personajes proveyendo, pues, un medio ideal para el desarrollo de sus aspiraciones artísticas al mismo tiempo que —por razones que no

---

[32] Cuando el entrevistador le pregunta si está de acuerdo en que su obra contiene «una tercera dimensión del indio, un punto de vista exploratorio de su hermética interioridad», Rulfo responde que no ha escrito jamás sobre los indios, ni tampoco los incluye en su obra, aunque sí los conoce muy bien. A esas afirmaciones siguen varios ejemplos de sincretismo religioso indígena, resultado en gran parte de la violencia de la conquista (*op. cit.,* págs. 309-12).

hace falta repasar— para el de la preocupación social tan evidente en sus dos obras principales, en sus guiones para las películas «El despojo» y «La fórmula secreta» (las imágenes de la cual que acompaña el texto de Rulfo presentan campesinos primero impasibles y luego rendidos de cansancio) [33], y las fotos tomadas por Rulfo y recogidas en *Inframundo,* cuyo sujeto principal es el campesino indígena o mestizo de Jalisco, despojado «de la tierra, de la identidad e incluso de la vida por fuerzas a las que el autor da consistencia pero sabiamente deja sin explicar» (Frank Janney, «Carta al lector», *Inframundo).*

Del repaso que precede de características temáticas y estilísticas de la producción de Rulfo se desprenden ciertas conclusiones, las que propongo organizar así:

1. Descontento con sus experimentos con cuentos y novelas de ambiente urbano que seguían las corrientes literarias en boga, Rulfo, hacia 1945, buscando dentro de sí, entra en contacto con una voz popular a la que va a dar vida artística inmediatamente. Esa voz expresa una cultura esencialmente diferente a la del propio escritor en cuanto intelectual, una cultura cuya base son percepciones afectivas que se desarrollan al margen de la lógica. El modo como se produce la brevísima obra de Rulfo —cada cuento le llevó, según su testimonio, una noche, y *Pedro Páramo,* cuatro meses [34] (y téngase en cuenta que la versión original de la novela era el doble de larga que la definitiva), sugiere la escritura espontánea, un proceso independiente de la consciencia. La voz que Rulfo se apropia es la de un pueblo campesino al que siglos de opresión han colocado prácticamente al margen de la historia. El convertirlo en el sujeto de su discurso no es consecuencia del compromiso político del escritor, pero ayuda a éste a definirse, pues sus personajes son víctimas de males sociales y de abusos (que el escritor ha visto, de hecho, agravados en la ciudad donde reside), los cuales declaran sus voces sin ser ellas mismas conscientes de hacerlo. El primer cuento publicado de la serie que será *El Llano,* «Nos han dado la tierra», define sin lugar a dudas ese compromiso; el segundo que publicó, «Es que somos muy pobres», lo afirma. A medida que desarrolla su arte, también la conciencia política de Rulfo ganará precisión, como lo prueban sus comentarios respecto a la política y la historia de México, y su producción en un medio artístico, el cine, que facilita la articulación de la protesta.

2. *Pedro Páramo* representa una segunda y última etapa de ese doble proceso de desarrollo de una voz artística modelada en la popular, y de toma de conciencia política. El protagonista de la novela es un terrateniente de cuya crueldad y falta de escrúpulos es víctima todo un pueblo, el cual, de antiguo edén (así lo describen Doloritas Preciado y el cura: *op. cit.,* págs. 69, 76) se ha transformado a causa de Pedro Páramo en un verdadero infierno («comal» es la rueda de barro donde se calientan las tortillas) sólo habitado por muertos que no esperan redención, pues «viven» fuera de la fe cristiana (la cual, nótese, no juega papel alguno en la visión del mundo de Rulfo). La selección del terrateniente Páramo (desierto; dueño de la «Media Luna» o luna incompleta, pues le falta Susana, evocación —entre otras cosas— de los poderes de la

[33] *El gallo de oro,* págs. 118-19.

[34] *Inframundo,* pág. 9.

luna-Isis: el principio femenino, el mar o Afrodita, la virginidad o Artemisa) como protagonista no es deliberada, desde luego, pues jamás se trata en la obra de Rulfo de alegoría, ni política ni de otra clase, sino de la expresión, básicamente espontánea, de una conciencia social muy crítica *a través* y *sólo* a través de la elaboración artística del espíritu del campesino culturalmente mestizo.

Pedro Páramo se distingue del resto de los personajes de Rulfo en que sólo pertenece marginalmente a ese grupo social, siendo también el único terrateniente en toda su obra. Lo que define a Pedro es su deseo de poseer, física pero también espiritualmente, a Susana. Es después de ida ésta que circunstancias familiares —el asesinato de su padre— provocan en él el despertar del espíritu del terrateniente, y con ello una ambición desmedida de poder, la cual, sin embargo, nos dirá que estaba dirigida toda a su amada: «Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti» (pág. 86).

Es mi impresión que en Pedro Páramo Rulfo ha representado al mismo tiempo a la clase terrateniente que es el vehículo más obvio de la explotación del campesino, y a sí mismo, en cuanto descendiente de esa misma clase (Rulfo proviene de una familia de origen español, asentada desde muy antiguo en México, y rica en otros tiempos [35]; la familia de Pedro, aunque al parecer de abolengo, no era rica: deben dinero en la tienda local; Pedro trabaja como aprendiz de telegrafista: págs. 17-18, 24), y también en cuanto intelectual alienado respecto a su propio medio, a la cultura que lo alimentó, a la posibilidad de transformar el presente. De ahí que Páramo no resulte un personaje odioso y que no se lo condene sino parcialmente, pues lo salvan su personalidad infantil de soñador (págs. 15-16, 24) y su pasión por Susana San Juan. Esta, a su vez, representa —también— nuevos tiempos, el cambio o los comienzos de un cambio que caracterizan el período revolucionario. Susana se rebela contra Comala (con cuyos habitantes no charla incluso después de estar todos enterrados), rechaza la religión (págs. 80-81), se marcha del pueblo, y su esposo, Florencio, parece mezclado en la Revolución, lo que causa su muerte (pág. 104). La posibilidad que Susana representaba y encandilaba a Pedro, se le escapa a éste, mas no por su culpa. La ambición de poder territorial de Pedro recuerda la de los conquistadores, pero también expresa, especialmente a través de su manipulación de los revolucionarios, nuevos tiempos, cambios drásticos en la sociedad mexicana, todo ello negativo, desde luego. Al final, Susana, la esperanza que los pedro páramos reales han apresado y hecho enloquecer y finalmente morir, se venga, tanto de quien la mantiene prisionera, pues Pedro Páramo languidece por su rechazo y más tarde por su muerte (págs. 84-85), como del pueblo que no se supo defender del caudillo. Pedro muere a manos de su hijo mudo —el arriero que condujo a Comala al otro hijo, también rechazado, el que comienza la narración de la historia— [36], al igual que ha perecido ya toda Comala; conclusión que expresa el pesimismo de Rulfo respecto a la estructura social y política de México y el propio sentimiento de alienación e impotencia.

---

[35] *Autobiografía*, págs. 29-31, 38-42, 44-47.

[36] Ver al respecto ROBERTO ECHEVARREN: «Pedro Páramo: la muerte del narrador», *Inti.*, págs. 111-25.

3. Si aceptamos estas conclusiones, sorprenderá menos el silencio de Rulfo tras *Pedro Páramo*. Entre los cuentos de *El Llano* y su novela, Rulfo ha expresado, de modo más cabal que ningún otro narrador, la única voz a la que su espíritu deseaba dar vida, y ha conseguido también una definición de la problemática nacional que por incluirlo a él mismo en cuanto descendiente si no miembro ya de cierta clase, e intelectual al servicio del Estado (que es la situación de una mayoría de los intelectuales en Latinoamérica) revierte sobre su obra para sellarla con su oscuro, total pesimismo. La identificación del escritor con una mentalidad doblemente a-histórica —por su esencia pre-lógica y por la deliberada marginación de que es objeto— interviene entonces para confirmarlo en el abandono de su proyecto artístico. La paralización de éste expresa, al mismo tiempo, la imposibilidad para Rulfo de expresar de nuevas maneras (lo cual implica una noción de movimiento, de adelanto) una situación que ve como cerrada, y el progresivo silencio de una cultura a la que absorbe cada vez más rápidamente la de tipo urbano, cuyo modelo es la masificación de los países del capitalismo avanzado. Obviamente, la marginación del mexicano pobre no cesa con ello (recuérdese la descripción por Rulfo de «La fórmula secreta»), pero a éste, como consecuencia de su compenetración con cierta voz típicamente campesina, le faltan los medios artísticos, pero, sobre todo, el interés, para acometer la recreación de esa nueva voz —o nueva versión de la misma voz— en el México presente, ese México cuyo emblema no es ya la ardiente llanura donde el campesino mestizo prosigue su miserable existencia de siglos, sino la ciudad de crecimiento monstruoso que reúne diferencias sociales igualmente monstruosas.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS
Comparative Literature
State University of New York
at Binghamton. Binghamton
NEW YORK 13901
(U. S. A.)

Los pasos del tiempo (*)

La belleza real

Prieta camada de casas pétreas, de una severidad airosa en su serena tristeza, al fondo de un valle dulce, de una dulzura abrupta en el discanto incansable de los verdes y grises dominantes sobre el rojo sucio de los tejados y el azul lejano y contingente del cielo estival.

A unas leguas del mar, perdida entre feroces riscos y mansas lomas, esta aldea cántabra, Carmona, humildísima y altiva, vigilada por sus blasones y por su abandono, estremecida por el silencio que el graznido de un grajo —lejos de romper— crea y constituye, inopinadamente, depara al viajero que llega de la gran ciudad —al viajero burgués— una inesperada y desesperada reflexión sobre la belleza.

Ya en el corazón del caserío, el viajero, tras dejar en la única fonda del lugar su mínimo equipaje (entre unas pocas ropas un tomo de poemas de Mario Benedetti y un libro *Inframundo,* que recoge una muestra de la obra fotográfica de Juan Rulfo, prologado, a modo de homenaje al escritor mexicano, por Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Carlos Monsivais, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska), sale en busca de un bar donde tomarse un vino y comprar tabaco. Deja el viajero que sus ojos se aneguen de tanta belleza (así la llama) por las escasas callejas del pueblo, cuyos límites pronto se funden en prados y eras, y acaba entrando en lo que acaso sea una taberna, pese a que tal concepto urbano no cuadra del todo con el aspecto que ofrece la puerta cuyo umbral se decide al fin, tras cierto titubeo, a traspasar. Sin embargo encuentra allí, en efecto, vino y tabaco que una mujer grandona, de indefinida edad, grave de semblante, sombría pero limpia de mirada, le pone sobre un mostrador desolado, tan desolado como el resto del local, en uno de cuyos rincones duerme un perro gigantesco y anciano.

Es entonces, en el momento de dar la primera chupada al cigarrillo recién encendido y de echarse a la boca el primer trago de mistela, cuando el viajero cae en la flaqueza de exclamar:

—¡Qué pueblo tan hermoso!

La mujer, tras un silencio, le clava sus ojos serios, nada profundos; ojos alertas, listos, de una sagacidad escéptica, húmeda; mirada transparente en su pura inmediatez con el objeto —como si en sus ojos mirada y objeto fuesen una y la misma cosa, como si su mirada fuese el mundo, y éste su mirada—; la mujer —digo— mira al viajero con sus ojos horros de toda metáfora, manumisos de toda distancia (distanciación)

* *Inframundo:* «El México de Juan Rulfo», Ediciones del Norte, 1983.

metonímica; con unos ojos que desconocen la autogratificación del misterio y del mito, y responde al viajero:

—¡Sí, hermoso para el que viene de fuera!

Acto seguido la tabernera razona su puntualización. Vivir allí —dice— todo el año es cosa muy dura, es otra cosa. Sobre todo para los jóvenes —aunque esto, señala, no lo dice por ella—. Se hace un trabajo «muy bruto» durante todo el año; se trabaja «para las vacas», y los jóvenes deben recorrer kilómetros y kilómetros para encontrar una «discoteca» donde poder bailar.

El viajero se siente conmovido por ese baile que baila de súbito en la voz y en los ojos de esta mujer triste y grave; el baile *agarrao* o suelto de plazas o «discotecas», el baile de las horas y de los días, transfigurado de pronto en luz sin sombra, en imperativo categórico y resentida reivindicación de la vida que se sueña y transueña a sí misma en un vigilado y vigilante mundo de vigilia. El viajero, en fin, siente una gran ternura hacia la sincera y humanísima trivialidad de la hosca tabernera, y hasta cierto punto se avergüenza de su propia y pedante trivialidad de turista burgués anonadado por tan asombrosa eclosión de belleza.

¿Belleza? Es el caso que en su entusiástica percepción de la belleza de Carmona hay, sin duda, toda una serie de componentes y connotaciones culturales, ideológicas, económicas, sociales, cuyo reconocimiento basta para poner en tela de juicio, no, por supuesto, el derecho a la enunciación del término belleza, pero sí a toda pretensión de absoluto, pues esas necesarias connotaciones y componentes trivializan irresimiblemente semejante pretensión, cosa que el relativismo de la tabernera evita sanamente, aunque no solucione el problema.

Platón hace decir a Sócrates en el *Cratilo:* «Busquemos, pues, la belleza verdadera sin preguntar si un rostro es hermoso o cosas por el estilo, pues todas estas cosas parecen estar en un flujo; preguntemos, por el contrario, si la verdadera belleza es o no siempre bella. (...) Pues ¿acaso podemos hablar con justicia de una belleza que está siempre pasando y es primero esto y luego lo otro? (...) ¿Cómo puede ser, entonces, real si nunca está en el mismo estado?»

Sólo unas horas más tarde, cuando el viajero ha contemplado una por una las fotografías tomadas por la cámara de Juan Rulfo, se encuentra en condiciones de ver con nuevos ojos riscos y lomas, grises y rojos, blasones y sillares, el temblor y el silencio de la aldea cántabra, la seriedad, la tristeza y también el soterraño júbilo que baila en la tabernera, y la desolada dignidad que envuelve el valle entero como una inmensa vedeja de bruma ni física ni metafísica: bruma sin sentido, insignificante, sólo —por así decirlo— deíctica, de una deixis que se señala a sí misma y en sí misma se agota. Las fotografías de Juan Rulfo y la actitud de la tabernera de Carmona ante la realidad o irrealidad de lo bello confirman mi vieja sospecha de que la belleza es real y verdadera precisamente por razones contrarias a las que Platón aduce: es real y verdaderamente bello lo que no está —y *porque* no está— siempre en el mismo estado; es real y verdadera belleza aquella que anida no ya en la cosa pasajera en tanto y por cuanto pasa (muere), sino también en tanto y por cuanto quien la percibe pasa (muere) a su vez. Belleza es el paso —los pasos— del tiempo, y la escalofriante, casi insoportable belleza de las fotografías de Juan Rulfo lo es porque yo paso por ellas y

ellas por el mundo y el mundo por ellas, por mí y por Juan Rulfo en una inquietante e interminable ronda de vida.

Contraeternidad

Poseen las fotografías de Juan Rulfo un espíritu —un temblor, un soplo— ciertamente cartier-bressoniano; ese «espíritu del instante» que las hace preciosas, únicas en su latido y en la autosuficiencia de su capacidad deíctica y significante. Pero son unas fotos que entroncan también con la gloriosa tradición, aún joven, de la única estética de «vanguardia» dentro de la cual este término —vanguardia— adquiere una entidad capaz de traspasar y transgredir los mezquinos límites de la inmanencia irracionalista que la ideología burguesa imperialista e imperante impone en amplios círculos del llamado «arte contemporáneo»: me refiero a la tradición del formalismo realista del cine soviético de entreguerras.

Si los kinofotógrafos soviéticos que crearon las imágenes de las películas de Eisenstein, Pudovkin, etc., supieron insuflar simultáneamente en sus imágenes una ilusión o «duende», por así decirlo, de movimiento en la composición estática y de estaticidad en la acción secuencial propia del cinematógrafo, sólo los más grandes artistas o artesanos de la *cámara estática* («still camera») —como Cartier Bresson, André Kertézs, August Sander y otros (en ocasiones aficionados anónimos: véase el admirable libro de Publio López Mondéjar *Crónica de la luz)*— han sabido también, por su parte, imprimir a las suyas ese mismo duende o ilusión de animación, de movimiento interno, de *alma,* lo que en el campo de la fotografía «quieta» o estática, mucho más limitado que el de la cinematografía, supone un logro de aún mayor alcance.

Pues bien, a esta nómina de grandes artistas de la cámara me cabe la alegría de añadir el nombre del escritor mexicano Juan Rulfo. Imbuida de un depurado y riguroso formalismo, pero muy lejos de todo pictorialismo, le lente de Rulfo, más que *representar,* más que *captar,* conforma, proyecta y constituye la realidad *desde* lo real, restituyéndole lo que es suyo, lo que le pertenece y es propio, la propiedad esencial de lo real, y que no es otra cosa que el temblor contingente y pasajero de la *cosa,* del objeto, su pálpito autónomo, despojado de todo lo que no sea la cosa misma, el «fenómeno en sí», libre de la turbia ley de la mirada, de la oscura y férrea legalidad de lo subjetivo.

Más que hablar de las cosas que nos descubre y presenta la mirada de Rulfo, cabría hablar de la mirada con que nos miran las cosas que la lente de Rulfo arroja a nuestro campo vivencial. Son unas fotos tan llenas de alma, tan anímicas y animadas como si de seres vivos se tratara, pero al mismo tiempo poseedoras de una entidad cerrada, de la hermética suficiencia óntica de lo que es para sí y sólo para sí. Hay en ellas un algo de «cosa en sí», pero no en el sentido kantiano, sino en el del materialismo primario e ingenuo —el materialismo cotidiano y popular, ese que los idealistas llaman «metafísico»— del, como he señalado antes «fenómeno en *sí»,* de la cosa sin sustancia, que se basta a sí misma para ser y existir —*ser ahí*—. La trascedencia pura. Trascendencia que es superación, traspaso de toda mediación: simple deixis de sí misma.

Es falaz la pretensión de la estética irracionalista y mesocrática que priva en

nuestros días, según la cual el arte «social» no es arte, entendiendo por arte social desde la denuncia que nace del compromiso ideológico y político hasta el reflejo realista y poético de lo real. Si desde el punto de vista estético el cine soviético de entreguerras da una adecuada réplica descalificatoria a los apóstoles y predicadores burgueses que dirigen sus diatribas contra el *arte social,* la obra de Juan Rulfo, tanto en su vertiente literaria como fotográfica basta y sobra para desmentir tanto despropósito como nuestros mandarines culturales prodigan contra la obra de arte que, lejos de marginar o desdeñar «lo social», es una respuesta dialéctica a aquello que no es ni puede ser, en rigor, otra cosa que radicalmente *social:* la representación de la vida humana.

Resulta ocioso decir que ese momento imaginativo que constituye la esencia del arte —de todo arte— no tiene por qué volver la espalda a lo formal (de hecho, son los idealistas burgueses quienes, al negar validez a la dialéctica forma-contenido, destruyen y degradan, también, la forma, el momento formal de la obra de arte, quedándose a solas con el egregio solipsismo que emana de sus almitas particulares, que ellos, sobre todo hoy, tienden a identificar, mítica y mixtificadoramente nada más y nada menos que con el *lenguaje.* La producción artística se halla ineluctablemente inserta en la interacción de contenido y forma, una interacción recíprocamente determinante.

Blas Matamoro, en el capítulo «La crítica formalista» de su libro *Saber y literatura,* dice: «La literatura no es autónoma del resto de las determinaciones sociales, y aun cuando se trate de admitir su relativa demarcación independiente, ella deberá hacerse teniendo en cuenta: que la instancia determinante en último grado es la instancia económica, y que todas las «series» posibles que se puedan distinguir en la vida social son dialécticas, o sea, que guardan entre sí vínculos de interacción».

Dentro de la obra de Rulfo —y pocas hay que con más pleno derecho entren dentro de la categoría de «arte social»— la parcela fotográfica de la misma revela una vibración ante «lo social» (es decir, ante esos vínculos de interacción que guardan entre sí todas las «series posibles» en función de la «instancia determinante en último grado»), que en nada, salvo en el lenguaje, difiere de la de un Eisenstein o un Gorki. Por otra parte, si bien la imagen plástica no es, en sentido estricto, lenguaje, no es posible, sin embargo, negarle el rango de *comunicación* que le confiere un código de señales racionalmente inteligibles; comunicación que apela a constelaciones de realidades e ideas, las cuales se manifiestan a través de —o en virtud de— la *forma* dialécticamente entendida, es decir, como emanación de un contenido que, a su vez, se encuentra condicionado y determinado por la forma (el famoso asombro de legos y entendidos ante la «ruptura formal» de las últimas sonatas de Beethoven no tendría por qué ser tan grande si se contemplara bajo el prisma del materialismo dialéctico: no es que Beethoven «rompa» con la forma-sonata establecida y casi creada por C. F. E. Bach a mediados del siglo XVIII y desarrollada por Haydn y Mozart, sino que el *contenido* de su discurso musical *reconforma* esa forma, superándola y conservándola a un tiempo —*Aufhebung*— al alcanzar la dinámica del proceso discursivo en el que forma y contenido devienen *horma:* molde moldeado que moldea. De ahí el que Beethoven no sea, en rigor, más iconoclasta o «revolucionario» que sus inmediatos

predecesores, los cuales conformaron su discurso —la *ideomateria* de su *dictum* musical— en más o menos consciente obediencia a las leyes de la misma dinámica interna de producción artística, que a su vez es siempre reproducción. Sólo los artistas que poco o nada tienen que decir, ya sea desde posiciones académico-conservadoras o «de vanguardia» —tanto da un Saint Saëns que un Boulez— caen en la esterilidad de un formalismo determinado por la miseria de sus contenidos).

En el libro antes citado, Blas Matamoro advierte contra ciertas falacias positivistas (que hoy gozan de inusitado auge a través de las vertientes más dadas a la inflación de lo lingüístico dentro del neopositivismo lógico): «Sólo cediendo a la ilusión positivista de que cuando uno topa con un texto, topa con el lenguaje, porque no 've' sino letras, morfemas, fonemas, lexemas y semas, o cediendo a la ilusión empirista lógica de que sólo lo lingüístico es la parte 'indudablemente real' de la realidad, se puede concluir, con Vaselovski, que la literatura es *res nullius,* cosa de nadie» (...) «La 'inocencia' de la aproximación formalista es, pues, ilusoria, y genera un falso objeto teórico de investigación: *la literatura en sí misma.* Salvo que partamos de una expresa premisa empirista lógica: que sólo el lenguaje es realmente real, indudablemente real, que genera lo real de lo Real».

Sería, así pues, una «inocencia ilusoria» —en el sentido que apunta Matamoro—, la de intentar una aproximación formalista para la obra fotográfica de Juan Rulfo —como lo sería igualmente esa misma aproximación a su obra literaria—. Basta el análisis de dos de los más espléndidos retratos que ofrece el volumen *Inframundo* para mostrar la radical insuficiencia del prisma formalista a la hora de enfrentarse a la constelación de elementos y determinaciones que, convergiendo en una forma, la conforman: en una de dichas fotos vemos a dos hombres fornidos, fofos, con sombrero y corbata, uno de ellos con un cigarro en la boca y ojos ocultos tras las gafas oscuras. Ambas figuras poseen la dureza altiva y displicente, la cauta y ejemplarizante seguridad, la hieraticidad de máscara —agresiva y temerosa a un tiempo— que sólo el poder y la riqueza son capaces de troquelar en el semblante y la figura humana. La grasa de sus papadas, de sus barrigas recubiertas de una pretendida elegancia —de una «distinción»— falsa hasta lo grotesco, proclama su origen: el tuétano y la sangre, las lágrimas y el sudor chupados a los pobres, a los desheredados, a los humillados y ofendidos: en suma, a «los de abajo». No es preciso acudir a «lo fantástico», a «lo mágico» para mostrar el vampirismo: basta el frío y sobrio objetivo de la cámara entre las manos de Juan Rulfo en una calle, acaso, de su Jalisco; el disparador hace «clic» y ahí tenemos a dos vampiros que dan cuenta, estéticamente, de toda una estructura socio-histórico-económica (¡No hay nada más *fantástico* que el simple y puro realismo social!). En la foto contigua se ve a dos peones —campesinos, braceros, jornaleros— en primer plano. ¡Qué profunda dignidad, qué potencial de júbilo ahogado en una gravedad triste y serena, qué quietud pronta al disparadero de la justicia, es decir, de la violencia subversiva! ¡Y qué negación última del propio sufrimiento, del propio absurdo de una *condición* individual y colectiva que los otros, los poderosos, pretenden imponerles como «Condición Humana»!

Blanco y negro

El Rulfo fotógrafo es un dinamitero. Hay una carga de dinamita lírica que estalla en nuestras manos, en nuestros ojos, al contemplar las imágenes que el autor de *El Llano en llamas* nos ofrece en el blanco y el negro de la emulsión fotográfica. Sus fotos se inscriben en una dialéctica del blanco y el negro en virtud de la cual estos colores, que en cierto modo son la negación del color, devienen un arco iris de resonancias metacromáticas que se niegan a convertirse en gris, en componenda (no *compromiso* en el válido, plenamente significante y siempre y cada vez más necesario sentido de *engagement* o toma de partido, sino en el sentido ideológicamente burgués y antirrevolucionario —contrarrevolucionario más bien— de «conciliación» táctica, de desarme intelectual, moral y material del pueblo oprimido).

En las fotografías de Rulfo, el blanco y el negro conservan su pura radicalidad; si conviven, no lo hacen en paz —paz imposible—, sino en lucha de luz y sombra, un combate en el que se niegan y excluyen mutuamente. El blanco y el negro adquieren en estas fotografías un valor simbólico que, no obstante, no traspasa nunca la raya de lo concreto, no se difumina y pervierte en la grisura ambivalente de la alegoría abstracta y falazmente generalizadora, no se convierte jamás en el saco sin fondo donde todo se funde y confunde para acabar tornándose soliloquio solipsista o, a lo sumo, diálogo teologizante sobre la presunta «condición humana».

El duro blanco y negro de las fotos mexicanas de Rulfo es un grito en la tierra y una llamada al orden, a un orden que no puede serlo sin un previo desorden que deje las cosas en su sitio, no donde estaban (Alfonso Sastre). La cámara rulfiana fotografía el caos llamando al orden y fotografía el orden llamando al caos. Esto lo hace no solamente cuando capta y constituye en toda su complejidad plástica el mundo y el trasmundo de un par de hacendados y de un par de braceros, sino también cuando se deslumbra, deslumbrándonos, con esa tapia de adobe que se pierde en su sinuoso viaje hacia un infinito cargado de sombras y preñado de luces. Esa tapia es una geografía de los límites que clama por lo ilimitado, es una infinitud finita, una opacidad transparente que habla de la muralla que hay que derribar porque ciertas murallas no poseen otro sentido que el de ser derribadas. Es como si los músicos populares de otras tres gloriosas fotografías de *Inframundo,* con la artillería pesada de sus tubas y trombones, con la metralla de sus trompetas y tambores y los grandes obuses de sus bombos, fuesen a derribar esa muralla, la última muralla que impide que el hombre comience a andar el camino que ha de llevarlo a poder ser verdaderamente humano. Esa estremecedora, emocionante foto del muchachito pensativo, sereno —con las manos en los bolsillos del pantalón junto al gran bombo bajo el sol naciente, con unos platos de cobre y un trombón descansando en tierra junto a otros instrumentos de música olvidados, abandonados en el suelo y el metal de los atriles formando contra el sol una enramada híspida, hierática, clamorosamente muda—, es todo un poema, un himno a la alegría, a la fe en el hombre, pero en el hombre con minúscula, en el hombre que no es, aquí y ahora —como pretende la escandalosamente hipócrita falacia de la burguesía imperialista— la «Humanidad» (¡cuando no es posible concebir más desigual igualdad que la de una Humanidad dividida en explotadores y explotados!),

sino una fe en el humillado y ofendido, en el esquilmado y sojuzgado, en el que produce con su sudor y sus huesos los alimentos terrestres que a su sojuzgador y esquilmador, a su ofensor y humillador le posibilitan instalarse en la confortable angustia existencial desde la que fabrica para sí y para «la Humanidad» sus soliloquios metafísicos.

Historia y vida

Dice Roland Barthes en su último libro, *La chambre claire* (citado por Marie-Loup Sougez en su excelente *Historia de la fotografía):* «La foto es literalmente una emanación de lo referente. De un cuerpo real, que estaba aquí, salieron radiaciones que vienen a tocarme, a mí, que estoy aquí; poco importa la duración de la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a tocarme como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparte con aquel o aquella que ha sido fotografiado».

Pienso que Barthes —como tantas veces se ha hecho— pone el acento en la categoría notarial de la fotografía, la cual parece levantar acta o dar fe de la existencia de la cosa. Hay un asombro nostálgico de cara al hecho fotográfico y de ahí el que Barthes se refiera «al ser desaparecido» (el ser como apariencia de la que la fotografía es testigo mudo y objetivo). En su *Retórica de la imagen* opina Barthes (también citado por Marie-Loup Sougez): «La fotografía instala (...) no ya una conciencia del *estar allí* de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una coincidencia de *haber estado allí*».

Pienso, sin embargo, que por encima y más allá de la añoranza de la existencia del pasado como referente del presente (en alemán *ser ahí* significa *existir,* tal vez no esté de más recordarlo, pues acaso la noción germana de existencia da una idea más inmediatamente plástica que la latina, la cual sugiere algo que es *colocado fuera,* que *sale, nace* o *aparece,* hallándose revestida de una especie de peso ontológico mayor), se me antoja que la fotografía actúa dentro de un campo más amplio que el de la mera notarialidad del pasado como referente del presente. La fotografía, como el lenguaje, da literalmente *fe* del *ser ahí* (existencia) de la cosa, del mundo, con independencia de nuestra conciencia: la fotografía es materialista.

Sería demasiado simplista adscribir a las fotos de Juan Rulfo una categoría estrechamente antropológica, pese a que su valor antropológico está fuera de toda duda. Lo que sucede es que estas fotos no son —desde un punto de vista técnico o académico— las de un antropólogo ni las de un etnólogo, sino las de un fotógrafo de cuerpo entero. La asombrosa belleza de las que cabría agrupar bajo el epígrafe de «ropa tendida a secar», cae dentro del más depurado lirismo expresionista. Sin embargo, y dicho esto, se impone apresurarse a matizar que el término «expresionista» es muy insuficiente aplicado a estas obras, e incluso podría inducir a error, dado que todo expresionismo es un reduccionismo simplificador y maximalista, cosa que las fotografías que nos ocupan no lo son en modo alguno; antes al contrario, se trata de imágenes que rebosan armónicos y resonancias totalizadoras. Hay una en especial

(escalera iluminada cenitalmente, flanqueada por ropa tendida que enmarcan los densos y profundos negros de las sombras del patio) en que la dialéctica del negro y el blanco, antes aludida, se revela en todo su esplendor plástico y simbólico. Esos deslumbrados y deslumbrantes peldaños que ascienden hacia lo alto, hacia una luz que clama y se derrama sobre la más humilde pobreza humana material, es toda una metáfora de la salvación y de la fe en el poder latente de los de abajo. No hay sordidez en las fotografías rulfianas de la miseria, no hay ni una brizna de autogratificante miserabilismo y, mucho menos aún, del sadomasoquismo «caritativo» a que nos tienen acostumbrados ciertos profesionales del reportaje sensacionalista. El expresionismo del fotógrafo Juan Rulfo tiene un cierpo paralelismo con el de la genial dibujante alemana Käthe Kollwitz, una de las sensibilidades plásticas más sobrecogedoras del siglo XX, por la increíble riqueza y complejidad «antirreduccionista» de sus trabajos dentro de una expresividad de acentos exacerbados. Hay también, pienso, un paralelismo con otro gran expresionista gráfico de nuestro siglo, el belga Frans Masereel, menos proclives ambos (Kollwitz y Masereel), no sólo al reduccionismo, sino también al deformismo esperpéntico de un Otto Dix, un Max Beckmann, un Franz M. Jansen, un George Grosz, un Ludwig Meidner y otros grandes artistas de la pluma gráfica, es decir, del blanco y el negro.

Otra extraordinaria composición de Rulfo —la de un grupo de enmascarados gigantes, temibles y grotescos, frente a los que pasa, distraída y ensimismada, una viejita que sigue su camino— es una muestra más de una expresividad que roza tangencialmente el expresionismo tomando de él lo mejor —su fuerza y su capacidad de herir las conciencias— y desdeñando lo peor —su esquematismo reduciente y obsesivo—, para poner en pie una figuración en la que lo selectivo-concreto remite a lo general-abstracto y viceversa, en una interacción de amplias resonancias realistas.

No puedo estar enteramente de acuerdo con Agustín García Calvo cuando, en su prólogo al precioso libro de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida,* dice: «Hay una memoria que consiste en poseer pasados (lo mismo que se poseen proyectos) de uno mismo y que, por tanto, se cree que hay otras épocas y momentos y que esto en que uno vive es un momento entre los momentos, una época entre las épocas. Y ésa es la memoria a la que hemos llamado histórica o fotográfica, la que reconocemos condicionada por la fe en la muerte, en la que, resignado uno, para ser quien es, a no vivir, quiere, al menos, conservar las evidencias de los lugares donde pudo haber vivido (...). Bien, y luego hay (se recuerda, se piensa, se desea que haya) otra memoria que, lejos de contar con el tiempo, lo deshace, siendo ella misma, al ser un revivir, un vivir también, donde recuerdo y deseo se funden dichosamente y desaparece de paso esa fantasía de la historia, intermediaria entre el Futuro y el Pasado, a la que se llama mi Presente».

Está muy acertado y bellamente visto por García Calvo el poder de revivencia y vivencia que posee la fotografía, pero es falsa la disyuntiva que el gran poeta zamorano establece entre memoria (en el sentido de historia) y vida. Para nada estorba o entorpece a la vida la fe en la muerte, ni la historia es ninguna fantasía, como tampoco lo es la muerte. Hay en el discurso de García Calvo resonancias de un horror a la plenitud del ser y de una irracionalista fe en la vida como lo Innombrable o

—mejor— como aquello que, al ser nombrado, de inmediato cae en las mallas del ser y perece asfixiado —como el pez fuera de la indeterminación de las aguas— en su propia plenitud óntica. Es un *horror vacui* a la inversa: el vacío ocupa el lugar del ser, la muerte es el ser. Sólo el lenguaje, en el sentido de *habla,* en la instancia primaria del «mundo en el que se habla» podría representar un resquicio de vida en contraposición a la muerte que es «el mundo del que se habla», el mundo del ser presuntamente existente con independencia de la conciencia (el lenguaje).

No me parece aceptable ese idealismo revestido de los últimos o penúltimos «hallazgos» del neopositivismo lógico. La historia *está* —es— *ahí,* como lo es y está la praxis humana, y ese árbol, y yo, y el mundo y sus nombres. Si el materialismo es —según dice el idealismo— *materia de fe,* ¡sea, pero está claro que el idealismo (lógico o místico, positivista o cualquiera que sea su ropaje) no lo es ni un ápice menos!

El presente del pasado

En un libro inesperado: *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España,* sale a mi encuentro una parcela de mi propia historia y de mi propia vida. Hojeándolo, me topo —entre unas fotografías del notable artista catalán Josep Masana— el retrato de una mujer semidesnuda, sentada, tocada con una gran peineta española y envuelta en una larga mantilla de encaje que le cae por el cuerpo. Con los dos brazos abraza su pierna derecha levemente alzada, recogida, y su agachada cabeza, casi apoyada sobre la rodilla, apenas permite que los ojos miren hacia ninguna parte, ni siquiera hacia su propio interior. Al ver esta fotografía pienso que esa mujer es mi madre, aunque no puedo estar absolutamente seguro. Recuerdo unas fotos suyas muy parecidas (peineta, mantilla, semidesnudo sentado, tonalidad cromática sepia dorada) que mi madre tenía en la pared de su cuarto como memoria de su carrera de tiple cómica de opereta y zarzuela. Las fechas coinciden —años veinte— y también el hecho de que el fotógrafo y ella fuesen barceloneses. Las fotos de mi madre se perdieron tras su ya lejana muerte, como mi memoria de las mismas y de su propia persona, que no es ya más que un borrón impreciso cargado de añoranzas y deseos que aún emborronan más la posible identificación.

Pero no importa. Lo único que para mí importa es que esa mujer joven, triste, ensimismada, *puede* ser mi madre, fotografiada por Masana cuando yo aún no era yo, no existía, no *era ahí.* Esa mujer que —más allá de cualquier afirmación o negación de la muerte como materia de fe, o de la historia como materia de fantasía— no sólo existió sino que existe, está, de alguna manera, ahí como una obra de arte que vivo y me vive aquí y ahora. La historia existe tanto si es mía como si no lo es, y, de algún modo, toda historia y toda existencia es mía como virtualmente lo es —es mi madre— esa fotografía del año 1927.

Tal sucede también —me sucede— con las fotos de este *Inframundo* de Juan Rulfo. Si en ellas no hay ninguna mujer que pueda ser mi madre, todos los seres que en ellas viven son mis hermanos, mis padres, mis hijos. Prohijo las figuras mexicanas de Rulfo porque son y viven en mi *aquí* transmitiéndome su dignidad humana, dándome sus

riquezas y sus miserias porque así lo ha querido, acaso sin quererlo, el objetivo prodigioso del fotógrafo.

Tiene la obra fotográfica de Rulfo un aliento parental (¡aunque en sus fotos no hay ni rastro de paternalismo o despego «ilustrado»!). Sus fotos son radicalmente populares sin jamás caer en el populismo aristocrático o pequeñoburgués. Su mirada es la del pueblo que se mira a sí mismo y a su mundo. Su amor no tiene distancia, no viene de arriba: está abajo, a ras del suelo, con los de abajo. Henri Cartier-Bresson, con ser, como lo es, un compositor de imágenes fotográficas absolutamente genial, carece, sin embargo, de esa inmediatez, de esa epidérmica continuidad y —por qué no decirlo— de esa gloriosa superficialidad que caracteriza a la fotografía de Rulfo. Cartier-Bresson *dispara,* por así decirlo, «desde arriba». Su amor por los seres humanos concretos y singulares es irrefutable, pero en sus imágenes se reconoce siempre al europeo que baja a los infiernos —o a la simple corteza terrestre desde no se sabe qué cielo— a fin de *dar cuenta* de lo que ve. Ni siquiera en su inenarrable, grandiosa fotografía «Kurukshetra» (India, 1947), publicada en la admirable recopilación *Visage d'Asie* —para mí acaso la foto más bella, emocionante y perfecta de la historia de la fotografía— logra Cartier-Bresson transmitir una impresión de inmediatez, de falta de distancia. Por el contrario, Rulfo, aun fotografiando con una maestría técnica y, sobre todo, con un sentido estéticamente muy complejo y refinado de la composición, da siempre una rara y turbadora sensación de que entre el fotógrafo y su objeto no hay separación ni distancia. Es como si la cámara formase parte integrante y natural del escenario, como si la representación no tuviera actores ni espectadores y fuese un puro *para sí:* hay un no sé qué de divino en la visión del mundo que presenta el *Inframundo* rulfiano. Divino en el sentido de que es un mundo visto y mirado «para sí», como sólo Dios puede verlo y mirarlo. Como sólo el mundo puede verse y mirarse a sí mismo.

La tierra desterrada

Carlos Fuentes, en su ensayo «Rulfo, el tiempo del mito», incluido en el volumen *Inframundo,* dice: «Mircea Eliade advierte que el sustrato mítico de la narrativa y de la historia es la evidencia de que el hombre no puede escapar al tiempo porque nunca hubo y nunca habrá un tiempo sin tiempo. Por ello, la función de la cultura mítica es hacer saber que el tiempo puede ser dominado, *debe* ser dominado si el tiempo primigenio, original sin rupturas, ha de ser reconquistado. Reconquistado, ¿por qué? Porque la memoria nos dice que entonces el hombre fue feliz. El arte cumple un vasto recorrido en busca de la tierra feliz del origen, de la isla de Nausicaa de Homero a la Edad de Oro de Luis Buñuel, pasando por el Paraíso cristiano de Dante y la Edad de Oro de Don Quijote: *Pedro Páramo* también contiene su antes feliz: la Comala descrita por la voz ausente de Doloritas, el murmullo de la madre: un pueblo que huele a miel derramada».

Si, a mi modo de ver, Carlos Fuentes yerra al aplicar a la obra literaria de Juan Rulfo tales conceptos (soy incapaz de percibir en dicha obra añoranza mítica alguna hacia tan metafísicas y europeas preocupaciones —tan de clase, tan aristocráticas o burguesas— como las de un «tiempo sin tiempo» o una «Edad de Oro» en donde «el

hombre» habría encontrado la felicidad que luego perdiera —y así de abstractamente, con tan implícita mayúscula, no ha concebido nunca Rulfo a ninguna de sus criaturas humanas—); si, repito, no son estas míticas pulsiones demasiado aplicables a la literatura de Juan Rulfo, en sus fotografías la ausencia de toda retórica mítica, de toda preocupación y consternación metafísicas (hasta las fotos de tema mortuorio en *Inframundo* poseen una alegría muy popular y vital, son un dulce canto a la sencilla materialidad de lo que hay *sobre* la tierra de la sepultura, no a lo que hay *debajo)*, así como de toda remisión a la reconquista de la felicidad y el atemporal oro paradisíaco de un Antaño indefinido e indefinible —«áureo antaño que en ningún caso ha podido pertenecer al único *hombre* que es objeto de la atención de Rulfo—, resulta incuestionable. Las fotografías de Rulfo son más bien deudoras de ese espíritu totalizante —totalitario—, que se siente integrado y solidario con el mundo, con *este* mundo, con la tierra que sólo reniega de su destierro, del absurdo de la tierra desterrada. Es el espíritu de las «Yuntas» de César Vallejo:

Completamente. Además ¡vida!
Completamente. Además ¡muerte!
Completamente. Además ¡todo!
Completamente. Además ¡nada!
Completamente. Además ¡mundo!
Completamente. Además ¡polvo!
Completamente. Además ¡Dios!
Completamente. Además ¡nadie!
Completamente. Además ¡nunca!
Completamente. Además ¡siempre!
Completamente. Además ¡oro!
Completamente. Además ¡humo!
Completamente. Además ¡lágrimas!
Completamente. Además ¡risas!
¡Completamente!

El espíritu de las fotografías de Juan Rulfo es también un espíritu de aceptación no resignada y de rebeldía no difusa ni metafísica, sino hechas ambas —aceptación y rebeldía— de amor mundanal, de amor al ruido y a la música del mundo, de este mundo, de esta tierra provisionalmente desterrada. Un amor cargado de negación, pero no de negación del mundo como mundo, sino de todo aquello que hace que el mundo sea aún un antimundo o contramundo. Es, en suma, un espíritu revolucionario: el mismo que vive en estos versos de Mario Benedetti:

Lento viene el futuro
lento
pero viene.

O de estos otros, también suyos:

¿Cómo compaginar
la aniquiladora
idea de la muerte
con este incontenible
afán de vida?
¿Cómo acoplar el horror
ante la nada que vendrá
con la invasora alegría
del amor provisional y verdadero?
¿Cómo desactivar la lápida
con el sembradío?
¿la guadaña
con el clavel?
¿Será que el hombre es eso?
¿esa batalla?

Esa batalla es, en verdad, el hombre; el hombre con minúscula, el hombre que está con *los de abajo,* el único que puede, en ese futuro que viene lento pero viene, ponerle un día mayúscula a la palabra hombre. Y ése es el hombre que Rulfo ha sabido y querido retratar en su *Inframundo,* rodeado de mundo, de ese mundo suyo que, sin embargo, aún no le pertenece, de esa tierra desterrada con la que vive la *liaison dangereuse* del «amor provisional y verdadero».

La belleza de las fotos de Rulfo viene dada tanto por la afirmación como por la negación. Belleza que no es más que una chispa («Funken Tochter aus Elisium») que salta del violento roce de la negación y la afirmación. Belleza, alegría y libertad concretas y mundanales, no abstractas y míticas; no añorantes de áureos antaños, sino cargadas y manchadas por el barro del futuro y del presente, sobre todo del futuro, de un futuro que no niega el pasado ni reniega de la historia ni de la muerte ni de la nada, sino sólo del presente, hijo putativo del puto pasado y sus malas pasadas. La alegría y la belleza de las fotos de Rulfo es una alegría y una belleza superficial, epidérmica, umbilical, pegada y apegada a lo inmediato, a la materialidad fenoménica de lo que sólo es lo que parece. En esto y por esto es una belleza un poco gloriosamente ingenua e infantil, en su asombrado amor por lo que simplemente *está ahí.* La belleza de las fotos de Rulfo es, a pesar de los pesares, una belleza optimista, popular y analfabeta en el más hondo e iluminado sentido en que José Bergamín describiera el espíritu del pueblo en su magistral ensayo (o gran paradoja) *La decadencia del analfabetismo.*

No, no se trata de una busca del áureo *tiempo sin tiempo* en las fotos de *Inframundo,* como tampoco se trata de «un realismo telúrico que revela la esencia de la tierra y del pueblo de Jalisco», ni de la sugerencia de «una relación mimética entre el hombre y la tierra», como se dice en la contraportada del libro. Las imágenes fotográficas de Rulfo no hablan de esencias, sino de contingencias, no hablan de lo inmutable, sino de lo que necesita, exige y puede ser objeto de mutación. Tampoco hay tal mimesis

entre el *hombre* y la *tierra,* porque ninguna de las criaturas que aparecen en el blanco y el negro de sus placas son presentadas por Rulfo como el Hombre abstracto y universal encadenado a una presunta «condición humana», sino como seres que *son ahí* en toda la contingencia de sus gozos y sus miserias, sus tristezas y alegrías, sus trabajos y sus luchas.

En la última de las fotografías de la serie ofrecida por *Inframundo,* una joven mujer se cierne y señala con sus dos manos hacia la tierra recortándose contra un cielo de nubarrones y fulgores mientras, detrás de ella, un hombre erguido, con los ojos cerrados y el torso desnudo, contempla, de perfil, acaso un mundo que es un trasmundo, un intramundo del sueño del mundo real y posible. La mujer sonríe con una sonrisa enigmática, jubilosa y serena, turbada y aquiescente, en la que hay algo de maternal, como si de la hierba, de la tierra, se dispusiera a recoger un niño, un fruto, un sueño, un universo. Tal vez esas dos figuras son figuras de baile, de un baile popular, inmemorial. Las rodea una música muda, la música del tiempo, la de los pasos del tiempo en su lento *tempo* de futuro que viene lento pero viene. Esa es su batalla, la batalla del pueblo en el tiempo, paso a paso; pero no para reconquistar edades de oro o paraísos perdidos que nunca existieron, sino para conquistar el derecho a que la tristeza y el horror estén únicamente en la muerte, no en la vida: en la nada, no en el mundo.

Las fotografías de Juan Rulfo son como pasos, pasos de danza, de baile en una plaza abierta, abierta al tiempo y a sus pasos. Como estos versos de José Bergamín:

Y es tan profundo el silencio
de la noche del sentido
que oigo los pasos del tiempo
como si fueran los míos.

PABLO SOROZÁBAL SERRANO
Luchana, 39
28010 MADRID



El factor religioso en la obra de Juan Rulfo

Hay en *Pedro Páramo* un pasaje en que el padre Rentería acude a confesarse con el cura de Contla. Este le dice, refiriéndose a sus feligreses: «Quiero creer que todos siguen siendo creyentes; pero no eres tú quien mantiene su fe; lo hacen por superstición y por miedo» (pág. 140) [1]. La religión, elemento básico en la concepción de la vida para los personajes de Rulfo, se presenta ciertamente con dos características: como una religión adulterada por las supersticiones unidas a ella y como una religión punitiva, contrariamente al carácter de «salvación» que el catolicismo predica.

He hablado de catolicismo porque ésa es la tradición cultural a la que pertenecen los personajes creados por Rulfo. Para realizar el análisis que pretendo resulta imprescindible considerar las relaciones que se establecen entre la obra literaria y la realidad exterior. A estas alturas de la investigación sobre la obra de Rulfo, el interesado en estas cuestiones conoce las distintas interpretaciones míticas y simbólicas que, particularmente sobre *Pedro Páramo,* se han realizado, y sabe que para su elaboración no es necesario buscar una relación con una realidad exterior que configure en cierta medida la obra literaria. Pero también son numerosos los acercamientos a la obra literaria del escritor mexicano en los que con una máxima consideración a la autonomía del hecho literario, se parte, sin embargo, de que Rulfo recrea un mundo muy concreto: el del campesinado jalisciense.

Hay un espacio geográfico en la obra de Rulfo, del que incluso puede trazarse un mapa bastante preciso ateniéndose a los lugares nombrados, que se corresponde con la realidad: la zona de Jalisco y, particularmente, su S.O. También, a través de las numerosas entrevistas realizadas al escritor, éste, una y otra vez, ha recalcado la importancia de los recuerdos de su niñez y juventud pasados en aquellas zonas. Tan intenso acercamiento a una realidad concreta no puede ser despreciado en aras de la autonomía de la obra literaria, sobre todo cuando ambos aspectos son perfectamente compatibles. Sólo desde esta perspectiva puede comprenderse la insistencia con que el factor religioso aparece en la obra de Rulfo y buscar, además, una interpretación del mismo.

Las características de los personajes creados por Rulfo, reflejo de esa realidad enunciada, son bien conocidas por otros trabajos publicados, no voy a detenerme en ello por tanto; sí, en cambio, me interesa, para los fines de este artículo, destacar que el grupo social que reflejan es, en líneas generales, el de los «mestizos» (en algún caso concreto podría presumirse que se trata de «criollos»), por lo que no deben ser

[1] Las citas se corresponden en el caso de *Pedro Páramo* con la edición crítica de editorial Cátedra, Madrid, 1983, y en cuanto a *El Llano en llamas,* con la edición del F. C. E., México, 1981.

confundidos con «indios», tal como más de un crítico ha hecho, pues la diferenciación es importante y el propio Juan Rulfo lo ha señalado en más de una ocasión, aludiendo a que los únicos «indios» que aparecen en su obra están claramente definidos en un episodio de *Pedro Páramo:* los indios que bajan de Apango a Comala a vender sus mercancías.

El hecho de que los personajes no reflejen una realidad indígena nos evita, en el tema religioso, plantearnos las relaciones que podrían existir entre su grado de cristianización y sus creencias religiosas autóctonas. Al tratarse de mestizos no creo que pueda trasponerse este problema, por dos razones: no encuentro en la obra de Rulfo elementos que indiquen un trasvase de creencias no cristianas al catolicismo que profesan los personajes, pues aquellos elementos que pueden considerarse supersticiosos, a mi modo de ver, se encuadran perfectamente en la perspectiva popular de una tradición cristiana y, en ese sentido, reflejan situaciones similares a las que se producen o han producido en Europa (me refiero, concretamente, a la creencia de las ánimas en pena, la larga tradición europea desde el Medioevo). En segundo lugar, ese mundo campesino que Rulfo presenta en sus obras refleja bastante fielmente la sensibilidad de la zona rural del S.O. del estado de Jalisco, y hay que tener en cuenta que esta zona estaba escasamente poblada por indígenas, en relación con otras zonas de México, en el momento de la colonización española. A esto hay que añadir que los indígenas fueron desplazados de la zona, con lo que el grado de mestizaje no fue tan profundo como en la región central de México. El resultado fue el nacimiento de una sociedad de pequeños campesinos, muy apegados a su tierra y que por su lejanía de los centros de poder se fue encerrando cada vez más en sí misma.

Rulfo selecciona un segmento de esa sociedad, el del campesinado más empobrecido, como puede observarse tanto en *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo:* en la colección de cuentos, a través de las historias de personajes que, sin ser necesariamente campesinos, se mueven en un ambiente rural; en la novela, como corresponde a las características del género, ofreciendo un panorama más global de esa sociedad rural e incluyendo, por tanto, una mayor variedad de personajes.

Dado el origen de esta sociedad descrita y teniendo en cuenta su tradicionalismo, fruto de una falta de perspectiva histórica de futuro, no debe resultar extraño que la religión sea un elemento presente en la obra de Rulfo de forma continuada. La religión cobra una gran importancia tanto por el carácter primitivo de esta sociedad como por ser uno de los pilares de la colonización española. De esta forma, cuando Rulfo recrea literariamente ese mundo lo hará sin olvidar ninguna de estas características. De ahí mi interés en conectar el modelo real con el modelo literario, porque, de otro modo, el estudio del factor religioso en la obra de Rulfo podría resultar arbitrario al carecer de información sobre un determinado tipo de sociedad que subyace por debajo de la realidad literaria. Por supuesto, otra cuestión es el sentido que Rulfo da en su obra literaria al tratamiento de este tema, aspecto que iré exponiendo a lo largo de este artículo.

El lector puede apreciar en casi todas las narraciones de Rulfo ciertos giros coloquiales que incluyen la palabra «Dios» como expresión corriente en el lenguaje: «por el amor de Dios», «Dios mediante», etc. Son expresiones que en sí mismas no

tienen importancia, pero reflejan algo que sí la tiene: los personajes viven inmersos en una tradición religiosa cristiana, hecho que se acentúa por las frecuentes alusiones a las iglesias, a los rezos, etc.

El estudio del tema religioso en la obra de Rulfo debe orientarse desde dos perspectivas distintas por su naturaleza, pero coincidentes desde el punto de vista de la realidad pragmática. Por un lado, la religiosidad aparece como una institución material, vinculada a la Iglesia y, por otro lado, la religión representa un sentimiento del hombre y la búsqueda de una trascendencia. El cuento *Macario* refleja bastante fielmente la relación entre ambos aspectos. Este cuento ha sido considerado como la puerta que abre paso al resto de los cuentos de Rulfo, por tratarse de la historia de un personaje símbolo del resto de los creados por Rulfo. A pesar de que la ordenación de los cuentos no responde más que a un criterio preferencial derivado de la antigüedad en la publicación de algunos cuentos en revistas (de todas formas, no llevado con exactitud), lo cierto es que *Macario* viene a ser una síntesis de muchos de los problemas que aparecerán en el resto de la obra de Rulfo. Hay dos datos importantes en este cuento: Macario, como personaje, es un retrasado mental y, dada su escasa capacidad intelectual, refleja mejor que ningún otro personaje el subconsciente colectivo de la comunidad a la que pertenece. A esto se une un segundo aspecto: *Macario* es un cuento que puede ser interpretado en clave religiosa. La problemática religiosa del personaje es determinante de sus actitudes y si es cierta la hipótesis de que en él se evidencian las formas de pensar de su comunidad, deberíamos deducir que el aspecto religioso es fundamental en ese mundo creado por Rulfo.

Macario presenta una estructura temática de carácter cíclico. Se pueden apreciar una serie de temas que de forma obsesiva se repiten a lo largo de la narración, vistos desde una óptica muy simple, lo que es bueno y lo que es malo. Los dos más importantes se refieren a cada una de estas dos esferas: 1) la comida, que es el bien; 2) el infierno y los pecados, que representan el mal. Otro tema que entra en la esfera del mal es la calle, por la que Macario siente pavor, y un último tema que en parte sirve de unificador y explicación del cuento es la propia locura, analizada por el protagonista desde un plano de imparcialidad, ya que él no puede tener conciencia de la misma. La problemática religiosa, primitiva ciertamente, del personaje es la que condiciona todas sus actividades. La necesidad de comer continuamente, incluso cosas no comestibles, como los sapos o las flores de obelisco, la explica con claridad Macario: «Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derechito al infierno» (pág. 12). El miedo a la condenación, dentro de los parámetros del catolicismo, se configura así como el tema central del cuento. La religión se presenta, lo mismo que en el resto de las narraciones de Rulfo, marcada por el temor a recibir un castigo. Lo más significativo es que Macario no ha elaborado por sí mismo esta concepción, sino que la misma es fruto de las informaciones que le dan los personajes de su entorno: «Mi madrina dice... que me voy a ir a arder en el infierno» (pág. 10). «El camino de las cosas malas es oscuro. Eso dice el señor cura» (pág. 10) «(Felipa) Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito» (pág. 13). Se evidencia así, en el

trasfondo, la mentalidad de una comunidad que, por ser afín a la que aparece en otras narraciones de Rulfo, más adelante tendremos ocasión de estudiar.

Nos podemos preguntar ahora sobre los motivos de ese fatalismo religioso presente en el cuento. ¿Debemos interpretarlo como algo connatural con el tipo de personaje característico de Rulfo, inclinado al pesimismo en su actitud vital?, ¿qué parte de responsabilidad tiene la Iglesia como institución (tal como aparece presentada en la obra de Rulfo) en tal concepción religiosa? Sin duda, aún es pronto, a través de lo expuesto hasta ahora en este artículo, para responder con las matizaciones necesarias, pero creo que sí puede decirse que la visión de la religión para los personajes de Rulfo tiene un paralelismo con el resto de sus concepciones vitales. Hasta qué punto la institución eclesiástica es culpable de ello es difícil de precisar, pero, en todo caso, habría que atribuirle una importante dosis de culpabilidad. Ya en *Macario* aparecen dos elementos que más adelante veremos que confirman esta hipótesis: la confesión como medio de salvación (es decir, la Iglesia como institución tiene la llave que abre o cierra esa puerta, y ya veremos el uso que hace de la misma) y la presencia de miembros de la Iglesia, sus curas, de los que una clara muestra negativa ya aparece en *Macario:* el cura que predica acentúa el aspecto de la condenación. Indudablemente es muy difícil desligar la actitud eclesiástica del pesimismo religioso de los personajes de Rulfo.

Presentada ya la problemática religiosa en términos generales, podemos afrontar ahora su estudio con mayor detalle. A continuación expondré una serie de puntos que afectan más directamente al aspecto de la religión como búsqueda de una trascendencia que al tema institucional de la Iglesia.

a) *El sentimiento de culpabilidad. Luvina* es un cuento en el que se describe un lugar semidesierto, con mujeres entrevistas en la lejanía como si fueran sombras, casi irreales. Al final del cuento, el narrador dirá que Luvina es el purgatorio. Esta imagen religiosa de un lugar como «purgatorio» se convertirá en asfixiante en *Pedro Páramo.* Ya al comienzo de la novela, Abundio informará a Juan Preciado que Comala «está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno» (pág. 68). Aunque Abundio se está refiriendo simplemente al calor que hace en Comala, la asociación del pueblo con el infierno es un primer indicio de que Comala es efectivamente la imagen del infierno. Juan Preciado inicia un viaje sin retorno porque ese camino por el que significativamente desciende es el que le conduce al infierno. «Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos» (pág. 70) narrará Juan Preciado cuando comienza a describir Comala, «este pueblo sin ruidos» (pág. 70), dividiendo así la realidad en dos planos opuestos: la vida, que es lo que está más allá de Comala, y la muerte, representada por Comala, aunque el narrador aún en esos momentos no lo sabe. Poco a poco, Juan Preciado irá conociendo también la doble realidad de Comala: el pueblo próspero de los recuerdos idealizados de su madre, el pueblo vivo como cualquier pueblo en tiempos de Pedro Páramo y, por contraposición, el pueblo infernal del que no puede escapar. La división tajante entre Comala edénico/Comala infernal es percibida claramente por el lector. Luvina, un lugar igual al purgatorio; Comala, imagen del infierno..., purgatorio, infierno, términos asociados a una religión punitiva. ¿Por qué la realidad de Comala, ya anticipada en los cuentos, queda

definitivamente fijada por medio de una imagen religiosa que incide sobre el castigo, olvidando el mensaje salvador del catolicismo?

Una respuesta bastante simple la dan los propios personajes de Rulfo: mueren en pecado y, por tanto, se condenan. Buscar las razones por las que los personajes están obsesionados por el pecado es ya otro tema de mayor complejidad. Las ánimas en pena pueblan Comala como resultado de la creencia popular de que las almas de quienes mueren en pecado han de seguir vagando por los lugares donde vivieron. «Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle» (pág. 119), le dirá la hermana de Donis a Juan Preciado y, como para cerrar un círculo sin escapatoria, le confesará también que «luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza» (pág. 119). El pecado es una realidad presente continuamente en la novela: es el pecado del suicidio en María Dyada, el pecado de celestina en Dorotea, el pecado de favorecer a los ricos en el padre Rentería, el pecado del incesto en Donis y su hermana. Pero el pecado es algo mucho menos concretizable en realidad. Los personajes de la novela hablan del pecado como algo consustancial con sus vidas, no de un pecado determinado, sino de una situación en la que viven. El lector no puede menos que pensar en la primera pareja edénica al leer el episodio de Donis y su hermana. Comala se convierte así en el mundo irredento del Viejo Testamento, donde todos los hombres son culpables de una falta que no cometieron: la de Adán y Eva. Resulta evidente que los personajes de Rulfo cargan sobre sus espaldas un pecado bastante similar: simplemente el hecho de nacer en ese mundo que Rulfo ha configurado les hace heredar el pecado de sus padres, pero, ¿en qué consiste ese pecado tan inconcreto?

Pienso que la respuesta debe ir relacionada con el tipo de sociedad que Rulfo nos presenta. Con ello entramos en el campo de la interpretación, aspecto sumamente delicado, pues dicho estudio se mueve entre el posible error y las otras interpretaciones también válidas. Sin embargo, el análisis interpretativo es consustancial con el estudio de la obra literaria y en cuanto tal lo afrontamos. Rulfo ha creado un mundo, una sociedad, marcados por la desesperanza, fruto de una serie de violencias que se han ejercido sobre esa comunidad. Es la violencia física encarnada en la novela por Pedro Páramo, por el propio Estado como institución que tiene abandonadas esas tierras, por una revolución en la que tantas esperanzas habían depositado los campesinos y que no les ha solucionado sus problemas [2]; es también la violencia espiritual de la Iglesia como institución que les niega la absolución de sus pecados. Este último punto es, sin duda, muy importante, porque la Iglesia aparece como cooperadora de las otras violencias, bien porque esté unida a los ricos, bien porque contribuya al mantenimiento de este tipo de sociedad. Si, como resultado de todas estas violencias, el mundo creado por Rulfo carece de esperanza, el autor ha querido evidenciar, a mi modo de ver, que no debe aspirarse a una falsa salida de tipo espiritual: las injusticias que han llevado a Comala a ser una imagen del infierno no

[2] Desde el punto de vista interpretativo, he estudiado ampliamente estos y otros aspectos en mi libro *Claves narrativas de Juan Rulfo,* León, Universidad de León, 2.ª ed., 1984.

pueden olvidarse para dar paso a una salvación espiritual después de la muerte y de carácter individual, la aspiración a un «mundo feliz» con el que sueñan los personajes de la novela debe concretizarse en la realidad de sus vidas y debe tener un carácter comunitario; de ahí también que el propio Juan Preciado aparezca como una víctima inocente, pero no más que otros personajes, que tiene que pagar unas culpas no cometidas: las de la maldad y la injusticia que dominan esa sociedad. Sin embargo, la interpretación última de la novela de Rulfo no debe ser fatalista: los lectores conocemos las causas de la desdicha de Comala, las mismas por las que, irremediablemente, estaba destinado a su propia condenación. Rulfo opone este mundo a otro justo, deseable (el Comala de los recuerdos idealizados), y hay que señalar que en las últimas escenas en que dialogan Dorotea y Juan Preciado llueve sobre las tumbas de Comala: la lluvia, símbolo en la novela de fertilidad y de felicidad, de vida, en definitiva, puede ser interpretada como la posibilidad y el deseo de que nazca un nuevo Comala justo, distinto, ciertamente, del que como lectores hemos contemplado en la novela, pues éste, significativamente, ya sólo está habitado por muertos. La figura de Juan Preciado adquiere, así, un cierto papel de redentor, es la última víctima de Comala. El, que es el hijo del que simbólicamente encarna la destrucción de Comala, su padre Pedro Páramo, posibilita con su muerte el inicio de una nueva etapa: la del perdón de un pecado ancestral. Comala, mundo del mal, debe ser aniquilado: ese mal es el que crea la conciencia de pecado en los personajes, inconcreto y absoluto a la vez.

Este sentimiento comunitario de pecado, de culpabilidad, está presente de una manera continuada en *Pedro Páramo,* pero también en los cuentos. Es la obsesión que por la condenación tiene Macario, según veíamos, como reflejo del sentir de su comunidad, y está claramente expresado en una frase de *Es que somos muy pobres:* «Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado» (pág. 35).

La culpa, el pecado, también está presente al nivel de la falta concreta. Su análisis ya no tiene el interés del caso anterior, pero significativamente acentúa el clima de pecado en que los personajes de Rulfo viven. Anteriormente se citaban algunos ejemplos en *Pedro Páramo,* a los que pueden añadirse los casos de Justo Brambila en el cuento *En la madrugada* (el incesto), y de Natalia y el hermano de Tanilo en *Talpa* (el deseo de que este último muera).

b) *Las dudas de la fe.* Tratando Rulfo de una comunidad anquilosada, lo natural es que exprese a través de ella las creencias heredadas por tradición, pero difícilmente se podría esperar de alguno de sus miembros un análisis intelectual de dichas creencias. Por eso, es en un personaje como el padre Rentería, hombre al que su posición y preparación eclesiástica le hacen diferente al personaje normal del pueblo, donde Rulfo plantea las dudas de la fe, resultando intencionadamente paradójico que sea él, el pastor de almas, quien no tenga esa seguridad que debe infundir en los demás.

El padre Rentería es un ejemplo de crisis religiosa profunda. Sus dudas sobre su salvación y la de los demás es lo que le caracteriza. A diferencia de los personajes eclesiásticos que en la novela indigenista de las décadas anteriores aparecían esquematizados en su papel de opresores del pueblo, de común acuerdo con los caciques, el padre Rentería mantiene una lucha interior entre su deber con el pueblo y la concesión

de su favor a los ricos. El dinero, sin embargo, como cobro por su intercesión en la salvación de las almas apenas tiene importancia frente a su drama interior: «Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento...» (pág. 95). En el fondo, el padre Rentería ofrece una visión intelectualizada de esa conciencia de condenación que tiene el pueblo. Consciente de su pecado de traición para con el pueblo, sin poder obtener el perdón de sus propios pecados, cierra el círculo de condenación de Comala con su propia condenación: «¿Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma? ¿Qué sabía él del cielo y del infierno?» (pág, 97). La duda siempre presente, corroyéndole la mente, como cuando asiste a los últimos momentos de la vida de Susana: «Le entraron dudas. Quizá ella no tenía de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla» (pág. 185). Por eso, su decisión, al final de la novela, de unirse a los cristeros, abandonando a ricos y pobres, sólo puede entenderse desde la perspectiva de su drama interior (por más que tenga otras connotaciones): la antítesis de la duda es el fanatismo, y el padre Rentería no encuentra otro modo de solucionar sus dudas que hundiéndose voluntariamente en el fanatismo religioso que caracterizó a los cristeros.

c) *La rebelión contra la religión.* Frente a la aceptación sumisa, por parte de la comunidad, de una vida que cubre sus diferentes ciclos ritualizada por la religión, algunos personajes en la obra de Rulfo muestran la perspectiva de quienes no aceptan tal normalización religiosa. En *Anacleto Morones* se traza, de forma sarcástica, un cuadro de fanatismo religioso y de milagrería: las viejas beatas que necesitan del testimonio de Lucas Lucatero para poder canonizar a su suegro, Anacleto, especie de santón que en realidad ha sido un bandido a quien el mismo Lucas ha dado muerte. El narrador, Lucas Lucatero, irá mostrando la verdadera realidad oculta y opuesta a esa religiosidad falsa de las beatas.

También en *Talpa* y en *Acuérdate,* el lector puede observar una crítica a una religión caracterizada por su superficialidad, pero es en *Pedro Páramo* donde se aprecian verdaderos casos de rebelión contra la religión. Eduviges Dyada le comunica en clave enigmática a Juan Preciado que se ha suicidado: «Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros: pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo» (pág. 74). Ciertamente, a través de esta cita, se pueden observar curiosas y hasta contradictorias concepciones religiosas, pero también una actitud de rebeldía en cuanto lo que supone el suicidio para un creyente.

Es, sin embargo, en el personaje de Susana San Juan donde se expresa de forma más tajante la oposición a las creencias tradicionales del pueblo. En este sentido, Susana aparece en la novela como paradigma de un pensamiento crítico que se opone a la simplicidad con que los personajes del pueblo conciben la religión. De hecho, Susana es un personaje que no forma parte de Comala: ella ha vivido en el pueblo en su niñez y luego ha vivido fuera de su ámbito, para volver sólo al final de su vida para ser la esposa de Pedro Páramo; el hecho de que se aluda a que lee el periódico

es algo que la diferencia del resto de los personajes del pueblo, que son figuras primitivas. Su posición ante la religión ofrece dos perspectivas: el rechazo de una religión que se presenta como una violencia más que se ejerce sobre el pueblo y como postura personal. Del primer aspecto es un buen ejemplo la siguiente cita, en que se refiere a su madre que acaba de morir: «¿Qué no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer justicia, Justina?» (pág. 146). En cuanto a su posición personal frente a la religión, Susana tiene puntos de contacto con el padre Rentería: si éste representaba la duda permanente, ella va más allá, al negar la religión como vía de salvación, asumiendo una postura que podría calificarse de atea, con ciertas reservas. La agonía de sus últimos días, descrita minuciosamente en una novela tan breve, abunda en frases significativas: «¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas» (pág. 170). Su postura ante la muerte, rechazando la intervención del padre Rentería, sumida en el recuerdo de Florencio, es una muestra de su falta de fe en la religión. «Yo sólo creo en el infierno», ha dicho en una ocasión. En el fragmento 51 de la novela se expresa con claridad su rechazo de la religión: el padre Rentería dialoga con Susana y le dice: «He venido a confortarte, hija», a lo que ella responde, creyendo hablar con Bartolomé, su padre: «Entonces, adiós padre (...). No vuelvas. No te necesito» (pág. 162). La identificación de Bartolomé-padre Rentería simboliza un doble rechazo al autoritarismo tanto físico como espiritual.

d) La religión adulterada. En todas las religiones aparecen una serie de elementos que van desde la popularización de las creencias hasta la incorporación de manifestaciones supersticiosas. La presencia en la obra de Rulfo de un grupo humano caracterizado por su bajo nivel cultural, que ha vivido al margen de todo progreso, apegado a tradiciones ancestrales, hace que sean muy numerosos estos elementos. Lo más significativo, sin embargo, no es la presencia continua de los mismos, sino el carácter negativo que proyectan sobre la religión. Se acentúa, así, el aspecto de desamparo que domina a los personajes de Rulfo.

Ya hemos visto cómo Macario vive perseguido por obsesiones de índole religiosa. En lo que a este punto se refiere, sus imágenes religiosas se concretizan físicamente: los demonios no forman parte de una realidad externa, sino que tiene que esconderse de ellos, amparándose en la sombra, y otro tanto sucede con los pecados que le acechan continuamente. Esta necesidad de pasar de un nivel más o menos abstracto a otro tangible se aprecia también en otros lugares de la obra de Rulfo: el personaje que va huyendo en el cuento *El hombre,* sentirá que su culpa —los asesinatos que acaba de cometer— es como un peso que lleva a la espalda y que cualquiera puede ver, lo mismo que en la novela expresa la hermana de Donis cuando le dice a Juan Preciado: «¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo?» (pág. 119). Todo ello nos hace recordar los versos de Berceo que, reflejando la mentalidad medieval, situaban en un mismo plano a hombres y demonios, a la Virgen y sus devotos, en una necesidad de acercar a la mentalidad popular la doctrina de la religión.

Parecida relación con lo medieval presenta la creencia popular de «las ánimas en pena», que llena de sentido las páginas de la novela y que nos hace recordar aquellos

diálogos entre el alma y el cuerpo de los siglos XII y XIII. En la novela, Dorotea nos habla del momento de su muerte, desdoblándose en dos realidades: el alma, que escapa del cuerpo, «sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón» (pág. 135) y que se convertirá en un «alma en pena» y el cuerpo, con el que Dorotea sigue identificándose como ser individual y que también seguirá existiendo, como lo prueba el diálogo que en la tumba mantienen Juan Preciado y Dorotea. Como señalaba anteriormente, esta tradición aparece unida a concepciones religiosas medievales. Seguramente, no es su única fuente y podrían buscarse también influencias de las propias culturas indígenas mexicanas, pero tal búsqueda no dejaría de ser, para los fines de este estudio, erudita, pues lo que interesa destacar es esa situación desolada en que tanto el alma como el cuerpo quedan después de la muerte.

Pedro Páramo ha sido definida repetidamente como una novela en que se traspasan las fronteras entre la vida y la muerte, aspecto íntimamente ligado a las concepciones religiosas de los personajes. El lector debe abandonar su lógica racional para aceptar que vivos y muertos se puedan relacionar entre sí con toda naturalidad y en el mismo ambiente. Buena experiencia de ello tendrá Juan Preciado al llegar a Comala, dialogando con personajes ya muertos pero que, en apariencia, no lo son, y sólo en el transcurrir temporal llegará a tener conciencia de esa extraña realidad. Eduviges hablará con toda naturalidad de su hermana Sixtina, ya muerta, a la que encuentra deambulando por Comala. Miguel Páramo acudirá a la ventana de Eduviges cuando acaba de morir, sin que él sea consciente de lo que le ocurre. Inés Villalpando pedirá a Abundio que hable a Refugio, su mujer, que acaba de morir, para que interceda por ellos que quedan en la tierra, pero señalándole que lo haga pronto: «antes de que se acabe de enfriar» (pág. 190).

Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, muestran cómo Rulfo ha logrado sintetizar en la novela una forma de vida que afecta por igual a los personajes de todos los cuentos. El mundo creado por Rulfo es único, los temas serán distintos pero en el trasfondo siempre queda ese mismo poso de soledad que domina en la novela. Los personajes arrastran una existencia infeliz, aplastados siempre por alguien que se impone a ellos con violencia, y su personalidad se encuentra dividida entre la vida cotidiana y esa otra vida que la religión les ofrece más allá de la muerte. Sin embargo, ¿qué pueden esperar de esa otra vida? La respuesta la ofrecen ellos mismos a través de esas concepciones ingenuas, rayando lo supersticioso, que hemos visto que contienen en sí mismas todo un trasfondo de desolación: no sólo no podrán conseguir la felicidad en su vida terrestre, sino que se sienten condenados de antemano para toda una eternidad.

Hay dos cuentos en *El Llano en llamas* en los que de manera especial aparece la religión vista a través de concepciones populares cercanas a actitudes supersticiosas: *Anacleto Morones* y *Talpa*. En el primero de ellos, se trata de poner en evidencia las falsificaciones que presenta una aparente vida de religiosidad. Las «beatas» del cuento personifican en términos extremos formas de comportamiento que aparecen continuamente en la obra de Rulfo. La presencia constante de los rezos, de la asistencia a las funciones religiosas en la iglesia, del toque de las campanas, crean un clima en los

cuentos y en la novela que, lejos de ser liberador, llega a adormecer a la sociedad que practica dichos ritos. Frente a la realidad que quieren aparentar estas beatas, Rulfo ordena el texto del cuento de tal manera que el lector pueda apreciar las sucesivas capas de falsedades que ocultan la verdadera realidad. Se presenta así lo que viene a ser la oposición clave que explica el cuento: sexualidad frente a religiosidad. Lucas Lucatero irá desvelando la realidad a través de comentarios relacionados con la sexualidad, directos e indirectos (los más significativos del texto) que afectan tanto a las beatas como a Anacleto, a quien éstas pretenden canonizar. Los negros vestidos de las diez congregantes que se presentan ante Lucas Lucatero cubren algo más que sus cuerpos cincuentones: ocultan bajo sus pudorosas vestiduras una vida que no se corresponde con esa imagen. Lo mismo ocurre con Anacleto: la imagen del «Santo Niño», como lo llaman las beatas, que han colocado su imagen en la iglesia, es la realidad falseada que se contrapone a la auténtica presencia de su cadáver enterrado bajo las piedras del corral. El narrador presentará la verdadera identidad de Anacleto (bandido y pervertido) y Pancha lo confirmará cuando después de haber pasado la noche con Lucas Lucatero, le dice: «Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una? (...) El Niño Anacleto. El sí que sabía hacer el amor» (pág. 138).

Muy parecida a la religiosidad que aparece en *Anacleto Morones* es la que se presenta en *Talpa*. También este cuento puede interpretarse en clave religiosa: la conciencia del pecado del narrador y Natalia ya se mencionaba anteriormente; ahora me interesa destacar la parte que en el cuento se dedica a mostrar la superstición como forma de vivir la religión por parte de algunos de los personajes del cuento. Rulfo ha localizado el cuento en Talpa, lugar famoso en la realidad por ser un centro importante de peregrinación y devoción marianas. No creo que puedan extrapolarse falsas conclusiones respecto a esta identidad, realidad-ficción, en cuanto al concepto que de la religión pueda tener Juan Rulfo como autor del cuento, pues al margen de que como lectores no nos interesarían, tampoco en este cuento ni en ninguna otra página de sus libros Rulfo plantea la validez o no de la religión como tal. Lo mismo que en otros casos, lo que Rulfo pone en entredicho es la práctica de la religión y lo que niega es que esas formas de religiosidad puedan seguir considerándose como posibles vías de unos personajes cuyo mundo es tan amargo y desolado. En este sentido debe señalarse, sin temor a las palabras, que en *Talpa* se presentan verdaderas imágenes de superstición religiosa. La escena en que Tanilo entra en el grupo de danzantes, azotándose y saltando en medio de una locura colectiva, coincide con el momento de culminación de su fe en un milagro. La escena siguiente en que Tanilo muere mientras el cura sigue predicando la validez de estas vías religiosas y, por ello, de las prácticas que concitan, refleja una cruel paradoja. La actitud de Tanilo ante su enfermedad y su fe en un milagro es algo que presenta una complejidad de interpretación mucho mayor que la aquí expuesta, pero lo interesante a tener en cuenta ahora no es el caso individual de Tanilo, sino el clima de superstición religiosa que el cuento refleja.

Esta actitud crítica ante formas superficiales de religiosidad se comprueba asimismo en pequeños detalles repartidos a lo largo de la obra de Rulfo. Señalaré algunos a modo de comprobación.

En *Pedro Páramo,* donde tan frecuentes son las menciones a los rezos, destacan dos escenas en este sentido: 1) mientras las mujeres repiten sus oraciones en el novenario por el abuelo de Pedro Páramo, éste, niño, está ausente y piensa en Susana; 2) las mujeres lloran en casa de Pedro Páramo como muestra de pésame por la muerte de Miguel Páramo, actitud que Pedro Páramo rechaza significativamente: «Y diles de paso (Fulgor) a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto. Si fuera de ellas no llorarían con tantas ganas» (pág. 137). En los dos casos se oponen dos realidades, A y B, una de ellas falsificadora (A), porque responde a actividades que se realizan por pura rutina, como es el caso del rezo del rosario en el primer ejemplo (todo el fragmento 8, donde se sitúa la escena, puede dividirse en dos campos semánticos opuestos: uno, de carácter negativo unido a los rezos; otro, de signo positivo, los sueños de Pedro Páramo), o como en el segundo ejemplo, donde una tradición de signo religioso (no sólo católica) implica una forma de comportamiento no necesariamente sentida, frente a la cual Pedro Páramo opone una realidad más auténtica (B), la misma de los sueños de Pedro Páramo niño en el ejemplo anterior.

Este esquema que enfrenta una realidad falsificadora de tipo religioso a una realidad auténtica se repite en otras partes de la novela y en los cuentos. Del mismo tipo que en el primer ejemplo citado es el enfrentamiento entre la realidad (A) que ofrece a Susana el padre Rentería cuando ésta va a morir (imágenes del infierno y del cielo estereotipadas por la práctica religiosa) y la realidad (B) en que se sume Susana (sus recuerdos idílicos sobre Florencio). Otro ejemplo configura el fragmento 63: dos viejas, Fausta y Angeles, temen que muera Susana (realidad B); si esto ocurre, señala Fausta, «imagínese en qué pararía el trabajo que nos hemos tomado todos estos días para arreglar la iglesia y que luzca bonita ahora para la Natividad» (pág. 182), con lo que de nuevo una realidad de tipo A, se erige en norma de conducta de la comunidad. También en el fragmento 17 se presenta esta dualidad: el padre Rentería niega la salvación de un alma (realidad B), a no ser que se celebren misas gregorianas (realidad A) por las que hay que pagar. En *Luvina,* la mujer del narrador entra a rezar a una iglesia semiderruida (realidad A) y lo hace por rutina, puesto que no sabe contestar a su marido cuando éste le pregunta por los motivos (realidad B). Esta doble realidad puede también apreciarse en cuentos como *Macario, Talpa* y *Anacleto Morones,* de los que no daré ejemplos por haber ya sido analizados anteriormente.

Hay dos casos, por último, en que a esta doble realidad se le añade una nota humorística. El humor es utilizado por Rulfo frecuentemente, en muchos casos con fines críticos; no hace falta más que recordar, por ejemplo, los cuentos *Nos han dado la tierra* o *El día del derrumbe.* En *Pedro Páramo* se narra el continuado toque de las campanas de las iglesias de Comala anunciando la muerte de Susana. De nuevo podemos aludir a que se trata de una realidad de tipo A, dado que afecta a una costumbre religiosa. Sin embargo, ese toque de campanas hace que la gente acuda en gran número al pueblo, de modo que, olvidando o desconociendo el motivo, convierte el duelo en una fiesta que durará varios días. Frente a la rutina de unas prácticas religiosas se presenta una forma dinámica de ver la vida (realidad B), al margen de que el episodio presente otros valores simbólicos desde los que debe ser analizado. En *Acuérdate* se habla de un personaje del que se dice: «tuvo su [illegible]

pero se lo acabó en los entierros, pues todos los hijos se le morían de recién nacidos y siempre les mandaba cantar alabanzas, llevándolos al panteón entre músicas y coros y monaguillos que cantaban "hosannas" y "glorias" y la canción ésa de "ahí te mando, Señor, otro angelito". De eso se quedó pobre, porque le resultaba caro cada funeral, por eso de las canelas que les daba a los invitados del velorio» (págs. 112-113). De nuevo se repite el mismo esquema: una realidad A (los entierros) presentada en lo que tiene de práctica social unida a elementos religiosos y otra realidad B (la pobreza), originada por la anterior.

Los cuatro puntos analizados, a, b, c y d, ofrecen en su conjunto la imagen que de la religión tienen los personajes de Rulfo, una imagen ciertamente que condiciona sus vidas de forma muy negativa. Queda ahora por presentar la respuesta que a esta problemática ofrece la Iglesia como institución.

La imposibilidad de salvación. El hecho de que el padre Rentería sea uno de los principales personajes de la novela es un indicio de la importancia que la religión tiene en el mundo creado por Rulfo. Además del padre Rentería aparecerán otras figuras sacerdotales: el cura de Contla y el obispo del que habla la hermana de Donis, en la novela, y los curas que aparecen en *Macario, Talpa, En la madrugada* y *Anacleto Morones.* En este último caso sólo se registra una mención incidental al cura de Amula que no aporta ningún dato de relieve. No así, sin embargo, en las también breves alusiones a los curas que aparecen en *Macario* y *En la madrugada.* En el primer cuento, las palabras del cura acentúan la dificultad para la salvación espiritual. En el segundo cuento, Justo Brambila piensa que el cura le excomulgará si llega a enterarse de su acción. En ambos cuentos, pues, el cura es presentado como figura represora.

El caso de *Talpa* es más significativo, pues las palabras que el cura dirige a los penitentes se encuentran degradadas en el contexto en que se sitúan. Su discurso pertenece a una clase de retórica oficialista similar a la mostrada por el gobernador en el cuento *El día del derrumbe.* En los dos cuentos, el recurso de la ironía es un elemento distorsionador del mensaje, que proporciona al cuento un contenido crítico, religioso o político según el caso.

En cuanto a la novela, es interesante destacar la actitud del cura de Contla por oposición al padre Rentería. Aun siendo una figura marginal, el lector percibe como nota característica de su personalidad la integridad, algo de lo que carece el padre Rentería. La división de la realidad en la novela en dos mundos enfrentados también tiene operatividad en este punto. Si Comala se oponía como lugar infernal a Sayula como lugar lleno de vida a los ojos de Juan Preciado, también Comala es comparada en cuanto paradigma del mal al paradigma del bien que es todo aquello que está fuera de su ámbito. El cura de Contla, como personaje que se mantiene al margen de la realidad de Comala, se contrapone al cura de Comala, el padre Rentería, de la misma manera en que se enfrentarían el bien al mal; más que un personaje real su función en la novela tiene el valor del simbolismo. En cambio, el padre Rentería es un fiel reflejo de la opresión que la Iglesia como institución ejerce en el pueblo, violencia de tipo espiritual y paralela a la física encarnada por Pedro Páramo. Ya anteriormente se ha señalado que los personajes de la novela están concienciados de su propia condenación, de que la muerte sólo servirá para adquirir otra forma de existencia, la de las

«ánimas en pena», más triste aún que la anterior. Al margen de motivaciones ancestrales, resulta evidente que el padre Rentería, como miembro visible de esa Iglesia institucional, contribuye a afianzar esa creencia. Su mensaje se caracteriza por ser condenatorio, evidenciado en su reiterada negativa a perdonar los pecados, y, de modo particular, a través de la confesión, que se convierte en un símbolo en la novela.

El hecho de que la confesión se mencione tantas veces en la novela tiene su razón de ser en que es el único medio por el que estos personajes, que se consideran llenos de pecados, pueden verse libres de la condenación espiritual. La confesión, que para el católico significa la absolución de sus culpas, se convierte en una obsesión para los personajes populares de la novela, aun cuando son conscientes de que no les servirá de nada. Hay una escena que resume perfectamente esta situación: Dorotea se confiesa con el padre Rentería y el diálogo entre ambos se desarrolla en estos términos:

«—¿Qué quieres que haga contigo, Dorotea? Júzgate tú misma. Vé si tú puedes perdonarte.

—Yo no, padre. Pero usted sí puede. Por eso vengo a verlo.

—¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al cielo cuando murieras? (...) Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone» (pág. 143).

La absolución de los pecados mediante la confesión se convierte en el objeto deseado pero inalcanzable, ni siquiera para el padre Rentería, a quien el cura de Contla también se la negará, lo mismo que el obispo que según el relato de la hermana de Donis pasa por Comala y que tampoco absolverá a ésta de sus pecados.

Rulfo ha creado en su novela y en sus cuentos un mundo literario uniforme, sin fisuras. La imagen que nos ofrece a los lectores es la de una gran desolación, un mundo en el que las esperanzas fracasan, un mundo limitado espacialmente de forma muy precisa, como si se quisiera que su modelo no volviera a repetirse. La lectura de su obra en clave religiosa ofrece, además de la comprobación de la gran importancia que este elemento tiene en su narrativa, la constatación de que el hombre dignificado, libre y no violentado, que por contraposición con el hombre humillado de su obra literaria se convierte en el modelo deseado, sólo puede existir fuera de las violencias representadas en Comala. Una de esas violencias la constituye la religión, que en su práctica concreta está impregnada de elementos negativos. No se cuestiona en la obra de Rulfo la validez de la religión como tal, sino la concepción que de la misma tiene esa comunidad rural que Rulfo ha creado: una religión que no ofrece un mensaje de salvación, que está plagada de elementos cercanos a la superstición; una religión, por último, que a nivel de institución eclesiástica también les niega la salvación espiritual. Esta visión de la religión contribuye aún más a acentuar la angustia que domina el mundo creado por Rulfo. Muchas razones se han dado tratando de explicar por qué Rulfo no ha escrito más desde la época en que publicó *Pedro Páramo:* la desolación con que se cierra la novela no admite más que dos caminos, el repetirse en los temas ya tratados o la superación de esa propia desolación. Parece que Rulfo no cree que ese momento haya llegado.

José Carlos González Boixo
Departamento de Publicaciones
Universidad de LEON



La plática: una memoria colectiva de la desgracia

> *Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.*
>
> J. RULFO

La plática: una memoria colectiva de la desgracia

La narrativa de Rulfo es breve como un golpe y, como él, contundente, seca y definitiva; extensa va siendo, en cambio, la tarea de la crítica dedicada a buscar, en muy diferentes niveles, el encanto y la belleza austera de unas pocas páginas que le valieron la comparación nada menos que con el mismo Sófocles. Y es que hasta ahora el arte no se mide en cantidad ni ha estipulado nadie el paginado de la medianía ni el de la genialidad [1].

El mundo literario de Juan Rulfo —directo, elemental y carente de adornos— está representado en ese llano mexicano que es geografía del desasosiego vital, tragedia que pesa y circunstancia que actúa sobre sus personajes de modo ineludible. Se ha escrito acerca de la tristeza que emana constantemente de esta obra reducida: se trata de un cosmos sin humor, sin alegrías y sin risa y resulta sintomático que su autor haya confesado que busca los nombres de sus personajes en los cementerios. He ahí una parte de la parábola, no se trata de hombres nacidos para la muerte —como puede entender el existencialismo— sino de hombres venidos de la muerte, de donde parece provenir también su desilusión radical y su pesimismo. ¿Se trata de la culpa y del pecado? Los hombres son impotentes, en esto consiste la tragedia. Las acciones más terribles, como el mismo asesinato, son realizadas con la íntima convicción de que, aunque inevitables, no sirven para nada, son al final de cuentas intrascendentes, se reducen al mundo individual del ajuste de cuentas que remeda en el último de los casos una justicia humana desacreditada. Esas circunstancias son, por lo general, rígidas e impuestas como la misma vida y frente a ellas los personajes no preguntan,

[1] Las comparaciones —lejos de ser odiosas en sí mismas— corren el riesgo de la espectacularidad y de las máximas, hoy en desuso. No podemos olvidar que vivimos en un mundo donde las comparaciones, implícita o explícitamente, forman parte de la cotidianidad. Por otra parte, sería difícil establecer las posibles semejanzas de la obra de Rulfo con la del griego, ni es muy claro por qué Sófocles y no Esquilo.

no se sienten inclinados a hacer metafísica de sus problemas. En un cuento atravesado por la culpa y el remordimiento podemos encontrar una suerte de pensamiento que trasciende la inmediata circunstancia. Se trata de «Talpa», en donde abundan pensamientos como el siguiente:

> Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tendremos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos.

El ejemplo no necesita comentarios. Es la expresión de lo que puede llamarse «conciencia o memoria colectiva de la desgracia», de alguna manera tema principal —unas veces implícito, explícito otras— del narrador mexicano. Y es que los seres de este mundo responden constantemente con la impasibilidad, así elijan la queja de autoconmiseración, ya la acción violenta, como un crimen. La postura es la de la aceptación, una resignación que se abandona a la suerte que el destino depara y que tiene la fuerza de la escatología medieval, si bien este valle —páramo, llano— de lágrimas no parece conducir a ninguna tierra prometida que no se transforme en la ironía de un roquedo, en el sarcasmo de una gota de agua para la sequía eterna, ni lleva a ningún otro paraíso sustitutivo. «Aquí todo va de mal en peor», confiesa el niño narrador de «Es que somos muy pobres», que llega a platicarnos como una conciencia colectiva —familiar cuanto menos— a través del «nosotros». Este es el estado habitual del mundo narrativo de Juan Rulfo. Es la honda convicción de unos hombres que viven y obran como si llevaran una antigua carga (¿histórica tal vez?) y se mueven, como el hijo de Matilde Arcángel, bajo la presión de un sino nefasto y trágico. ¿No hay en esta humanidad tiempo y lugar para el afecto? ¿No han llegado al tiempo histórico de la ternura o es que ha pasado por allí como una flor de otro lugar? Por otra parte, ¿son el amor y la ternura manifestaciones culturales que correspondan a determinados niveles de desarrollo o surgieron inmediatamente como contrapartida del odio y la dureza ayudando a ordenar el mundo en un armonioso juego de contrarios?

A un afecto natural y primario —asociado a la comida y a la seguridad— de niños como Macario o el hermano de la Tacha corresponde un sentimiento que genera odios y destrucción, cruel en los medios, irracional en los resultados. Esto que vengo afirmando se puede observar en personajes cuyo parecido salta a la vista, me refiero a Euremio Cedillo y a Pedro Páramo. En ellos se manifiesta, además, la increíble desproporción de su grandeza señalada, antes que nada, por la tragedia.

La situación común a casi todos estos seres es la miseria o la pobreza endémica y que les pesa como una culpa ancestral, deuda que se paga con el sufrimiento y la muerte; circunstancia mítica que no admite más justificación que la de su propia existencia. Es probable que a ello se deba la particular identificación del destino con la terrible tiranía del medio ambiente cuya parábola perfecta la constituye el llano, protagonista absoluto de *Nos han dado la tierra, Luvina, El llano en llamas, Pedro Páramo,* etcétera. Si la desgracia es el tema carcterístico el llano es su ambiente, su proyección

especular hacia el cosmos. Geografía mítica, sinécdoque metafísica, espacio para el repetido transcurrir de la desgracia. El llano, este mundo cerrado por la sangre, la muerte y la miseria es la ambientación, configura la particular geografía textual de Rulfo; el cosmos de Rulfo. Allí suceden las terribles historias, las acciones como accidentes casi de una historia infinita que empieza siempre y que siempre termina. El llano es marco y símbolo y este marco no transcurre aunque es iluminado por el transcurrir, por la sucesión de historias desarrolladas. Se trata de una constante y un presente, el lugar de la simultaneidad, el universo dibujado en la cabeza de un alfiler, lo de adelante y lo de atrás, lo conocido y lo supuesto, ayer y mañana. Como el cubismo, una suerte de texto global que puede abordarse a través de uno cualquiera de sus elementos. Así coinciden la historia personal y la colectiva; Jalisco se convierte en un mundo posible y el llano en una metafísica de la tragedia, una mitología de designios desgraciados.

> Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y desaparece en su sed.
> ¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?

El instante —la circunstancia histórica de la narración— se estira y eterniza como si se tratara de una pintura; cuántas resonancias y cuánta connotación. Esa es la vida y es, al mismo tiempo, metafísica generada en una particular relación mantenida con el medio: «No, el llano no es cosa que sirva... Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga.» También el río puede adquirir —como en *El hombre*— el sentido de un agente fatal al impedir que el hombre pase a la otra orilla, es decir, escapar a su castigo y a la muerte. Pero esta fatalidad puede domiciliarse en el interior de los seres a quienes domina. Es el caso de la Tacha, pues «los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición». También puede verse desde el ángulo opuesto: la fatalidad —cuyo agente ha sido la lluvia y la riada— se ha llevado la única alternativa de un futuro, si no bueno, dentro de la moral del bien, con lo que no le queda otro camino que el seguido por sus hermanas, la prostitución. Por otra parte, Macario tiene el cuerpo «repleto por dentro de demonios». Lo mismo sucede con Urbano Gómez de *Acuérdate,* con Ignacio de *No oyes ladrar los perros* y muchos otros personajes que responden y matan «nada más por nomás».

Esta geografía de desgracias está amparada, apoyada si se quiere, en una estructura tercermundista. No es éste un término valorativo, me refiero a unas circunstancias que favorecen tanto el empleo de unos medios como la consecución de un cosmos. Tomo en cuenta las características que los sociólogos habitualmente asocian a dicho término, a saber, un conglomerado de fenómenos que se desarrollan paralelos a un hecho fundamental: la dependencia económica y política, lo que algunos vinieron a llamar neocolonialismo. Dependencia que, como es sabido, favorece el estancamiento y empobrecimiento de enormes sectores de la sociedad y resulta muy fácil de percibir

en los modelos rurales. Se trata del subdesarrollo que en ciertas zonas del campesinado se convierte en miseria; un estado paupérrimo que pasa del tacto a los huesos y que genera unas formas de vida que bien podrían llamarse subcultura. Aquí está el sustento material —el primero, el mínimo, ya que no el único ni el más importante— del mundo literario del Rulfo [2].

Decir que este mundo es directo, elemental y falto de adornos tampoco es una valoración —al menos negativa, se entiende—. No existen argumentos precisos y rigurosos para sustentar la hipótesis de que el mundo descrito por Marcel Proust sea más hondo y complejo que el que tiene lugar en *Pedro Páramo* o en *El llano en llamas*. Elemental no quiere decir simple, de la misma manera que detallado no significa complejo. Tampoco se puede sostener con éxito la idea de que el hombre moderno sea más rico y complejo que el medieval o aquel que con cierta vanidad llamamos «hombre prehistórico». Quizá se trate de una diferencia de complicación, de sofisticación. Por tanto, el subdesarrollo toca antes que nada a la ambientación que es tocar también a los medios expresivos y, a no ser que se crea que la muerte o la desesperanza son más profundas en la medida en que las razonamos y suponemos conocerlas, la diferencia radicará en la manera, en el gesto, en la palabra.

Pues bien, casi toda la obra del narrador mexicano está contada por sus personajes —hombres, ancianos o niños: una sola vez cuenta una mujer [3]—, lo que aproxima a esos seres al lector en un gesto, a veces tierno, casi siempre cruel o violento. Así a la mitad de la narración dice el personaje narrador de *La cuesta de las comadres:* «A Remigio Torrijo yo lo maté», para explicar luego, impasible, su indefinible sangre fría, el cómo y el por qué de su crimen. Y el asesino de *El hombre* razona en primera persona:

> No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía haberlos tantaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara... Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.

O la terrible confesión del protagonista de *Talpa* apenas iniciado el cuento:

> Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.

Está fuera de dudas que un medio geográfico e histórico se muestra en sus peculiaridades más auténticas en la medida en que un lenguaje —su lenguaje— decide levantarlo. Desde que la retórica deja atrás una terminología y aplica técnicas y

---

[2] ¿Qué incidencia directa existe entre el sur histórico de los Estados Unidos, escindido, cruel y enfrentado con Yoknapataupha de Faulkner, del Caribe con Macondo, el Río de la Plata con Santa María?

[3] No sé si este hecho podría ayudar a sostener alguna hipótesis sobre el lugar de la mujer en esta sociedad —me refiero al Jalisco histórico—. La posición de Rulfo hombre no deja de ser curiosa y sintomática. Véase el artículo que Elena Poniatowska publica en el libro *Homenaje Nacional a Juan Rulfo*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1980.

recursos en un afán de descubrir otras verdades. La literatura se enriquece con un lenguaje más amplio y popular pareciéndose más a la vida en cualquier otro lugar [4]. Mediante un fenómeno de este tipo los novelistas latinoamericanos descubren para su continente —y para el mundo— lo que hasta aquel momento no había existido más que en el desarrollo de lo que se llama historia. Y bastante antes del medio siglo, en Uruguay, Juan Carlos Onetti, describe entre los primeros el ambiente ciudadano de aquellos sitios. Luego seguirán otros, como Sábato, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, sin olvidar a Borges, Guimaraes Rosa o García Márquez, a quienes la realidad de sus lugares no se les pasa por alto, aunque su literatura se resista de lo que llaman «realismo» [5]. Al menos una cosa hay cierta, y es que recién en ese momento nace la literatura latinoamericana para el resto del mundo.

El discurso de Juan Rulfo tiene comúnmente la estructura de la plática —lo que no afirma su sencillez, pues, como se verá, es más bien compleja—. Como en las viejas sociedades, la plática —la conversación— es, al mismo tiempo, memoria y esparcimiento; es decir, identidad y reafirmación incluso a la luz de la lumbre hogareña. La plática fija los datos, los acontecimientos y ayuda a hacer del tiempo una carga menos dura. En la obra de Rulfo, la plática se manifiesta como la estructura misma de la materia contada. Los narradores rompen a hablar y el cuento se estructura a través del capricho aparente de una memoria. La antigua fórmula de Homero: «Canta, oh diosa, la cólera de Pelida Aquiles» se ha humanizado y, hasta cierto punto, se ha hecho cotidianidad: «Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el "rezonga ángel maldito" cuando la época de la influencia.» El entrecomillado externo es mío, porque lo habitual es que narren los personajes —el narrador omnisciente no interviene casi nunca—, lo que hace que las comillas sean innecesarias y cuando aparecen anuncian cambios sensibles en la narración, cambio de narrador —como sucede en *El hombre* o en *La madrugada* y casi siempre acompañado del cambio de tiempo y de lugar.

Las fórmulas características de la charla son el recurso mismo del cuentista; los ejemplos se encuentran a lo largo de toda la obra y sólo reseñaré alguno de los más claros: «Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo» o «Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María» o «Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el

---

[4] En tiempos demasiado recientes hubo muchos que leyeron la literatura pensando en aquello que decían los «doctos» y corregían la obra de otros con el diccionario de la Real Academia al alcance de la mano. Y no se trataba siempre de castellanos, ni muchas veces de españoles siquiera. Se confundía el escribir mal con el apartamiento de las normas y del léxico allí legislado. Así, donde Felisberto Hernández había escrito «pastitos», alguna revista argentina buscaba un término derivado de hierba para sustituirlo. El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, no contento con los «horrores» que había descubierto en la obra *Nadie encendía las lámparas,* del mismo Hernández, cerraba una reseña, no hace aún cuarenta años, con una lista de «incorrecciones» —acompañadas de su rectificación, claro.

[5] Cito los escritores más conocidos. No estaría de más recordar entre los «raros» de las primeras décadas del siglo a Fuenmayor, Julio Garmendia, Macedonio Fernández, Roberto Arlt o Felisberto Hernández; y entre los menos raros, a Miguel Angel Asturias, Ciro Alegría o Mariano Azuela. Pero la lista sería demasiado larga y subsistirían los olvidos.

umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos.» Son fórmulas tan firmes como las que obligaban a un juglar cuando la emprendía con la historia de un personaje popular y recordable.

Así, entonces, la plática se manifiesta como definición de un carácter rural y que el desarrollo económico y el medio urbano tiende a hacerlo desaparecer limándolo con lentitud. De esta manera, la plática coincide con el discurso del Tercer Mundo o mundo del subdesarrollo y destaca en su trama una forma peculiar de enfrentar la vida y responder ante ella, pero carente de pintoresquismo. No será el México *for export* —dominado por la comodidad y las ventajas que, para un sector privilegiado de la economía de ese país y de otros, presente el estereotipo casi siempre caricaturesco— ni el inventado más o menos *ad hoc* por una industria instalada hace siete décadas en las colinas doradas de Los Angeles.

El discurso elegido por Rulfo —siempre la plática o su remedo tanto en materia de ritmos como en figuras— aproxima de una manera inusual el mundo y los personajes al lector mostrando todo aquello como las cámaras de mano de la nouvelle vague, y evitando con el mismo temor todo juego verbal secundario como la siempre fácil espectacularidad, muy a mano por otra parte, cuando las narraciones giran alrededor de temas tales como el hambre, la desesperación profunda, el crimen, la prostitución, la venganza, el incesto, el miedo visceral, el odio, etcétera. Es probable que en esta forma directa y descarnada resida el primer encanto y la constatación última de la capacidad poco frecuente que este escritor tiene respecto a la materia narrada.

Quizá debido a que lo fantástico ha huido de nuestras vidas y nos han acostumbrado a entreverlo a través de una retórica más o menos fija o estable, nos resulta difícil asociarlo a una apariencia de realidad con problemas tan ortodoxos y ordinarios; sin embargo, Kafka, para citar un ejemplo demasiado célebre, nos demostró cómo lo fantástico habitaba nuestras propias vidas con la misma naturalidad con que lo hacen los sueños. Juan Rulfo hace en su literatura otro tanto: llena de elementos realistas, desarrolla un clima de irrealidad y fantasía, cuya muestra más evidente y completa es la novela *Pedro Páramo*. Sucede aquí que la coloquialidad, lejos de ser enemiga del mundo fantástico, ayuda a caracterizarlo para darle dentro del mundo de la fantasía una modalidad particular. No está demás recordar que, salvo situaciones de excepción y el cuento *Luvina* —claro antecedente de *Pedro Páramo*—, no existe en *El llano en llamas* literatura fantástica.

La muerte constituye una de las circunstancias de la desgracia y forma parte ya habitual de esa geografía textual e histórica del subdesarrollo; pero su presencia repetida no la hace más comprensible. Casi nunca es un accidente sino manifestación del crimen, de la guerra, de la venganza; es observada desde la superstición unas veces, desde el miedo otras; la muerte es un hecho enmarcado en la misma condición del vivir. En ocasiones provoca un respeto atemorizado, pero lo normal es que se muestre como un gesto de crueldad que no despierta el más mínimo sentimiento de humanidad ni deje señales de arrepentimiento. Así pasa con Lucas Lucatero, con el asesino de Remigio Torrico, con el coronel hijo de Guadalupe Terreros y con muchos otros. La

crueldad se manifiesta con detalle en el juego predilecto de Pedro Zamora: el juego del toro. Zamora es el toro que con un verduguillo persigue en un pequeño encierro a sus enemigos hasta liquidarlos:

> «Se veía a las claras lo cansado que ya estaba (Pedro Zamora) de andar correteando al caporal, sin poder darle sino unos cuantos pespuntes. Y perdió la paciencia. Dejó las cosas como estaban, y, de repente, en lugar de tirar derecho como lo hacen los toros, le buscó al de Cuastecomate las costillas con el verduguillo, haciéndole a un lado la cobija con la otra mano. El caporal pareció no darse cuenta de lo que había pasado, porque todavía anduvo un buen rato sacudiendo la frazada de arriba abajo como si se anduviera espantando las avispas. Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. Luego se quedó tirado en el corral mirándonos a todos. Y allí se estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse.
>
> Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.»

Desgracia, injusticia y desconfianza hacia el poder, en general, y hacia los políticos en particular, tienen varias características comunes. Una larga experiencia de desgracias no hace de estos hombres creyentes, sino supersticiosos, desconfiados y radicalmente pesimistas. Y este pesimismo es llevado al extremo cuando se trata de la ley escrita o ejecutada por la fuerza y al hombre político que la promulga y ejerce —es responsable de ella— convirtiéndose en agente de la desesperanza.

> «Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucesita allá muy adentro.
>
> —¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?
>
> Les dije que sí.
>
> —También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.
>
> Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.
>
> Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existen.»

Pocas circunstancias acusan un contraste mayor respecto a las vidas de estos hombres como la política cuando ésta acaba por recordarlos, imponérseles o visitarlos. La política —llamada el Gobierno, señor gobernador, señor delegado, mi general— es el tema de *Nos han dado la tierra,* de *Luvina* y aparece implícita en muchas narraciones más, pero es en *El día del derrumbe* donde da toda su medida. Aquí aparece marcada la infinita lejanía entre los dos mundos, entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre y, en última instancia, entre el poder y la impotencia. Y para mostrarnos ese abismo encuentra Rulfo la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de sus discursos radicalmente diferentes. Uno espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo —el del narrador—, el otro lleno de retórica, demagogia y arrogancia del político hábil que se hace presente a través de la minuciosa memoria de Melitón.

Pero la plática —el coloquio, la charla— de cuya modalidad se nutre el estilo de

Rulfo, tiene su referencia como cualquier otra historia; hay, sin embargo, en su estilo otra referencialidad que está en el propio texto: la deíctica, una referencialidad que va de parte a parte sin salir del texto, generada en sí misma, autosuficiente y casi ritual. Me refiero a los deícticos verbales o, dicho de otra forma, los que van acompañados de formas verbales. Habitualmente formados por verbos en pretérito indefinido («eso dijo», «eso hicimos», «eso pensaba él», «eso le dije», etcétera), confieren una carga valorativa que se apoya en el mismo lenguaje, dándole al texto y a las circunstancias narradas la calidad y la autoridad del rito; una especie de poderosa justificación para las acciones desarrolladas. De esta manera, acciones y personajes se convierten en parte de un ritual, como si la existencia dependiera de una extraña religión que no exigiera comprensión y conocimiento, sino unos actos, unos gestos, unas palabras.

José Manuel García Rey
Ricardo Ortiz, 110, 4.º C
28017 MADRID

Rulfo y Onetti: dos itinerarios no tan distintos *

Obsesionada por estructuras cerradas, clasificaciones y causalidades, la crítica pasa a menudo por alto lo que la misma existencia del escritor nos ofrece como material de primera mano para entrar en su universo de ficción. Algo de eso pasó con Rulfo y Onetti. Juntos siempre en los artículos en que se intentaba demostrar sus deudas respectivas con respecto a Faulkner (visión pesimista y fatalista de la existencia, creación de un territorio cerrado e imaginario, clara misoginia, tratamiento del tiempo y del espacio o, en el caso de Onetti, especialmente, complicación sintáctica), o en la lista, más o menos selectiva, de integrantes del «boom» de la narrativa latinoamericana, no parece haber llamado la atención la afinidad entre la producción literaria de uno y otro, ni la similitud de actitudes en su existencia de escritores [1].

En ese sentido, la primera coincidencia entre Rulfo y Onetti es, precisamente, la perspectiva crítica desde la que han sido abordadas sus obras. Las coordenadas de análisis, tanto de la producción de Rulfo como de la de Onetti, se han centrado esencialmente en dos tipos de criterios: de carácter externo a la obra misma unos, de carácter interno los otros. Externos se consideraron los condicionamientos históricos en los que se enmarcaba la obra de uno y otro. En Rulfo el período posrevolucionario y desencantado que habría determinado una reclusión del escritor sobre sí mismo y sobre «los temas esenciales» de la historia de México. En Onetti el período histórico, iniciado con el golpe de estado de Terra en 1933, en que comienza a manifestarse (con especial agudeza en la década del 50) una desilusión colectiva frente al modelo de desarrollo capitalista puesto en práctica, desde comienzos de siglo, por el batllismo (José Batlle y Ordóñez y sus descendientes) [2].

No ha sido éste, sin embargo, el camino más frecuentado. Practicando una táctica que llamaríamos de abandono al laberinto cerrado y apasionante del texto, gran parte de la crítica se ha centrado en un proceso de descripción minuciosa de los elementos

* Todas las referencias, en el caso de Rulfo, corresponden a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas,* Planeta, Barcelona, 1975. En el caso de Onetti, a: *Obras completas,* Aguilar, México, 1970.

[1] Mencionamos en el texto únicamente el material crítico de mayor divulgación sobre Rulfo y sobre Onetti. Para mayor información véase: en el caso de Rulfo, Arthur Ramírez, «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* XL, 86, enero-marzo 1974.

[2] Nos referimos, en el caso de Rulfo, al período histórico iniciado con Calles, y que, bajo el gobierno de Cárdenas, pese a las reformas sociales que hacían pensar en un nuevo vigor de la revolución, no logró quebrar las estructuras de capitalismo dependiente iniciadas bajo el porfiriato. Una información rigurosa de estos procesos se encuentra en: Arnoldo Córdova, *Ideología de la Revolución Mexicana,* Era, México, 1973; o, del mismo autor, *La formación del poder político en México,* Era, México, 1972.

Para los procesos históricos uruguayos que enmarca la actividad literaria de Onetti, véase: Benvenuto, Macadar, Rama y otros, *Uruguay hoy,* siglo XXI, Argentina, Buenos Aires, 1971.

internos de la estructura del relato, utilizando para ello todas las innovaciones técnicas en el campo de la teoría literaria o del análisis textual [3]. El ahondamiento riguroso en el espacio del texto no se podría cuestionar si hubiera sido entendido como proceso de «comprensión» que se completa y toma sentido en una fase posterior de «explicación». La comprensión interna no tuvo, sin embargo, un más allá; y cuando la hubo, y se quiso situar la obra en el mundo, fue éste un espacio casi universal, en el que las narrativas de Rulfo y de Onetti tomaron un lugar destacado al acercarse a los centros de una narrativa «cosmopolita», de valores casi universales. Fue, en el fondo, la expresión de la alegría de pensar que, gracias a los aciertos en el terreno del lenguaje, de las estructuras narrativas, o de la incorporación de elementos simbólicos o míticos, algunos sectores de la narrativa latinoamericana empezaban a salir del letargo regionalista y local y a instalarse en el territorio de las grandes formas del género novelesco, siendo éstas definidas a partir de los gustos, tendencias y logros vigentes en las áreas metropolitanas dominantes a escala mundial [4].

Todo lo anterior fueron impresiones sacadas de la lectura, por separado y sin intenciones comparativas, de la narrativa y crítica de y sobre los dos autores. Cuando empezamos a sospechar que en ellos hay un plano apenas comentado, un silencio inscrito en la obra misma y del que la obra «habla sin decirlo», en expresión de Pierre Macherey, y buscamos estudios comparativos sobre la obra de ambos, comprobamos un cierto vacío. Rulfo y Onetti aparecían inevitablemente juntos cuando se trataba de hacer a los dos herederos del maestro americano Faulkner, y de analizar los rasgos de sus narrativas que debían algo o mucho a las técnicas o a la visión faulkneriana del mundo [5]. Resulta paradójico que, cuando no se han delimitado las concomitancias y diferencias entre escritores que, pese a pertenecer a diferentes áreas geográficas, viven

---

[3] Nos referimos a tendencias esencialmente descriptivas que intentan a través de clasificaciones rigurosamente estructurales llegar, en algunos casos, a develar cómo el escritor enfrenta determinados temas. En este sentido resulta aclaradora la precisión de J. Sommers sobre el hecho de que los textos no son los que interpretan un tema determinado, sino que ellos «... revelan la actitud y el sistema de valores del escritor al dirigirse a la sociedad global...» (pág. 10), en «Literatura e historia: las contradicciones ideológicas de la ficción indigenista», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n. 10, Lima, 1979.

[4] Un ejemplo de esto es la asimilación, con carácter normativo, de tres elementos en torno al género «novela»: el ascenso de la burguesía al poder, la concentración urbana, y el auge del género novelesco, visión ésta que surge a partir de la evolución del género en las sociedades europeas. La misma perspectiva se observa en las opiniones acerca de una falta de individualización sicológica en las novelas de los años 30 en Latinoamérica, análisis que deriva asimismo del carácter normativo que se da a la evolución del personaje en la novela europea en la fase de ascenso y consolidación de la burguesía. Ver este aspecto en toda su extensión en: Françoise Pérus, *Historia y crítica literaria*, Casa de las Américas, La Habana, 1982.

[5] La influencia de Faulkner ha sido negada o suavizada tanto por Rulfo como por Onetti. Rulfo destaca: «...A Revueltas y a mí nos atribuyen ya en forma reglamentaria la influencia de Faulkner, cosa que Revueltas niega y yo estoy en el mismo caso, puesto que Revueltas escribió sus obras antes de conocer a ese autor. Yo tampoco lo conocía pero lo leí a posteriori para saber en dónde estaba el parecido. (...) Total la influencia que más reconozco es (...) de los escritores nórdicos y del Africa Negra» (pág. 267), citado en: Luis Leal, «Juan Rulfo», *Narrativa y crítica de nuestra América*, Castalia, Madrid, 1978. Onetti escribe sobre esto mismo: «... Todos coinciden en que mi obra no es más que un largo, empecinado, a veces inexplicable plagio de Faulkner. Tal vez el amor se parezca a esto. Por otra parte, he comprobado que esta clasificación es cómoda y alivia...» (pág. 31), «La literatura: ida y vuelta», opiniones de Juan Carlos Onetti, seleccionadas por Jorge Ruffinelli, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, octubre-diciembre 1974, Madrid.

en períodos de tiempo simultáneos en el desarrollo histórico de América Latina, se aborden ya, y predominantemente, sus deudas con respecto a autores no provenientes del espacio latinoamericano.

Ambos colaboraron, según ha señalado la crítica, a la gran renovación de la novela en América Latina a partir de los años 40, que determinó el surgimiento de eso que algunos han denominado vagamente «nueva novela latinoamericana» [6].

Localizados en áreas distintas de América, pertenecientes, si se sigue una taxonomía ya clásica, a la llamada «novela urbana» o a la «novela rural» [7], los relatos de Onetti y de Rulfo apenas han sido puestos en contacto, si se exceptúan los numerosos estudios dedicados al «boom» donde, por su mismo origen comercial y publicitario, acaso no se podía pasar de la exhaustiva descripción de rasgos generales y comunes a todos los integrantes del mismo. En ese sentido resulta obvio que, si el surgimiento y desarrollo de la novela en América fue considerado por algunos como «anómalo», la trayectoria crítica y el proceso de difusión de esa misma narrativa ha seguido caminos no menos anómalos. Desorientada por la presencia de espacios distintos (ciudad-campo), contenidos distintos y hasta formas distintas del lenguaje, la crítica dejó pasar por alto las coincidencias evidentes entre estos dos escritores en ámbitos que van desde lo biográfico y personal hasta la posición social o las similitudes formales en el interior de sus obras. Lo que planteamos, pues, es la necesidad de establecer posibles puntos de contacto, visiones del mundo, actitudes homólogas o posibles temas comunes a ambos, en el marco de ese trabajo necesariamente colectivo, y aún por hacer, que Fernando Aínsa definió como la creación, a partir de inducción crítica, de un posible sistema novelesco en Latinoamérica [8].

Dentro de ese proyecto general lo que nos proponemos en este artículo tiene más de aproximación al tema que de análisis y verificación rigurosa de las posibles similitudes en el interior de sus obras; se trata de presentar algunas concomitancias entre Rulfo y Onetti en tanto personajes en el mundo literario. Lo que quiere decir analizar su misma condición de escritores en el panorama actual de las letras americanas, en tanto que aquélla puede dar ya algunos indicios acerca de una de las manifestaciones ideológicas concretas en torno al hecho literario, como es la peculiar ideología del oficio. No se trata, pues, de hacer un mero análisis biográfico que explique la especificidad de sus narrativas, sino de ver en qué medida la existencia del escritor puede dar cuenta del sistema de valores que constituye el producto literario. Sirva este punto de partida como primera aproximación a las condiciones de

---

[6] Diversas aproximaciones al término de «nueva narrativa» en Latinoamérica se pueden encontrar en: Emir Rodríguez Monegal, *Tradición y renovación,* págs. 139-166; Noé Jitrik, «Destrucción y formas en las narraciones», págs. 219-240, ambos estudios en César Fernández Moreno, coordinador, *América Latina en su literatura,* Siglo XXI, México, 1980, séptima ed.

[7] La «novela de la tierra», una de las tendencias englobadas bajo el regionalismo, y que, según Joaquín Roy habla de la fauna, los poblados, la lucha entre la civilización, la barbarie, el anti-imperialismo (pág. 11) en *Narrativa y crítica de nuestra América, op. cit.* Algunas opiniones sobre la relación espacio-urbano-personaje, pueden verse en Mario Benedetti, «Temas y problemas», en *América Latina en su literatura, op. cit.,* págs. 354-371.

[8] Fernando Aínsa, «La espiral abierta de la novela latinoamericana» (pág. 38), en Juan Loveluck, *Novelistas Hispanoamericanos de hoy,* Taurus, Madrid, 1976.

producción de ambas narrativas y, en todo caso, como intento de inducir lo que puedan ser los temas o las representaciones ideológicas en las que acaso coincidan. Acaso sea necesario aclarar que esas percepciones ideológicas a las que se pretende llegar son ajenas, en cierto modo, a la intencionalidad del escritor.

Solitarios, taciturnos, obsesos, Rulfo y Onetti imponen como escritores un tipo de actitud distinta a la dominante en el grupo de escritores que han integrado, por tradición, el llamado «boom» de la narrativa latinoamericana. Sobre la obra de uno y otro existen numerosos artículos, estudios, tesis y entrevistas [9]. Al margen de este movimiento de famas y de apoyos no siempre desinteresados, estuvieron en todo momento Rulfo y Onetti callados, sin desdecir o confirmar nada, sumergidos en su única y obsesiva tarea: el oficio de escribir. Esta actitud de marginación voluntaria de lo que llamaríamos el circuito de la producción literaria (creación o análisis) la destacó ya Luis Harss en un libro cuyos principales logros se sitúan precisamente en esa demarcación de la peculiar ideología del oficio practicada, conscientemente o inconscientemente, por los escritores actuales. Dice Harss:

> «En un país de camarillas literarias, Rulfo ha perseguido siempre su propia sombra. Desconoce el compadreo, y parece no tener nexos con nadie (...). Rulfo pertenece a esa raza de hombres para quienes escribir es un asunto muy íntimo que se produce en la oscuridad de la noche. Es supersticioso y reservado en todo lo que respecta a su trabajo que mantiene en secreto» [10].

Y sobre Onetti, en alusión al inevitable maestro Faulkner:

> «Como su adorado maestro Faulkner —con quien se identifica en muchas cosas, entre ellas la legendaria timidez faulkneriana— habita un mundo propio, alejado de las corrientes literarias (...). Vive incomunicado, en soledad y desamparo (...). Tal es la imagen que tenemos de Onetti, el lobo estepario de las letras uruguayas, habitante de aquellos páramos en que, según Mario Benedetti, viven los condenados a sufrir "el fracaso esencial de todo vínculo, el malentendido global de la existencia, el desencuentro del ser con su destino"» [11].

Si en el caso de Rulfo esa actitud reconcentrada sobre su trabajo de escritor no aparece en forma explícita en sus relatos, en Onetti, en cambio, leemos, ya en su primera novela, *El pozo* (1939), un monólogo interior de Eduardo Linacero, el personaje central, con claras referencias autobiográficas:

> «Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas (pág. 74) (...). Yo soy un hombre solitario que fuma en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella» (pág. 75) [12].

Esta actitud marginal hacia los círculos literarios e intelectuales, su negativa a

---

[9] Para la bibliografía sobre Rulfo ya hemos remitido al trabajo de Arthur Ramírez; en el caso de Onetti puede consultarse: Hugo Verani, «Contribución a la bibliografía de Juan Carlos Onetti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 292-294, oct.-dic. 1974.

[10] LUIS HARSS: *Los nuestros* (pág. 332), Sudamericana, Buenos Aires, 1971.

[11] *Ibíd.*, pág. 221.

[12] JUAN CARLOS ONETTI: *El pozo*, págs. 74-75, en *Obras completas*, Aguilar, México, 1970. Todas las referencias a Onetti parten de esta edición.

practicar una crítica teórica sobre su obra o la de otros, puede tener relación con el modo por el que uno y otro llegaron al mundo de las letras y por la posición inicial que ocuparon en el mismo.

Tanto Rulfo como Onetti son escritores, diríamos, tardíos, aunque el término lo usamos en sentido diferente para uno y para otro. Rulfo nace a las letras ya en plena madurez; su fama y la admiración que su obra despertó en la crítica fue inmediata. Onetti se puede considerar escritor tardío sólo en relación a esto último, esto es, al momento en que su obra comienza a ser apreciada, lo que quiere decir que se incorpora a los canales de circulación del producto literario. Pese a empezar a escribir en edad temprana, su obra habría de esperar al movimiento de críticas y reseñas propiciado por el «boom» para comenzar a ser conocida mayoritariamente y valorada. Fue, en cierto sentido, un desfasado a quien cierta falta de conexiones en sus comienzos o su actitud de «no transigir» impidieron la publicación y divulgación de su obra.

No existió, pues, para ninguno de ellos esa etapa de juventud marcada por la práctica de estudios universitarios, de discusiones llenas de narcisismo intelectual o de búsqueda de padrinazgos en los círculos literarios de sus áreas respectivas. Lo que encontramos, por el contrario, es un aprendizaje de la vida, de inmersión en la realidad de las tierras calientes de México, o de lugares más o menos marginales del arrabal rioplatense. Quizá provenga de aquí la ya conocida aversión de ambos hacia los críticos o hacia el análisis teórico de su misma obra, aspecto en el que adoptan posturas bien distintas a las ya conocidas de García Márquez, Cortázar, Fuentes o Vargas Llosa, entre otros.

Aislamiento del mundo de las letras que se traduce en una concentración total en el acto de escribir. Escritura nocturna, practicada en aquella zona del día en que no existen ocupaciones marginales, a menudo burocráticas. A través de diferentes notas conocemos las sucesivas y variopintas fuentes de ingresos por las que pasaron tanto Rulfo como Onetti.

Rulfo, por ejemplo, obtiene en 1935 un puesto de trabajo en la Oficina de Migración donde permanece hasta 1945. Entre 1947 y 1954 trabaja en el Departamento de Ventas y Publicidad de la compañía Goodrich. Es precisamente, mientras se encuentra trabajando en ésta cuando sale a la luz su primera obra conocida: *El llano en llamas* (1953). Dos años después ocupa un puesto en la Comisión del Papaloapan, en el departamento de publicidad. En este mismo período publica la obra que le da fama internacional, *Pedro Páramo* (1958). En los años siguientes trabaja en la Televisión de Guadalajara (Televicentro). En esa época prepara textos de historia de Jalisco para el Banco Industrial de Jalisco, ya que esta entidad obsequiaba cada año a sus clientes libros de historia de Guadalajara. De ahí surgió la idea de Rulfo de abarcar a través de esas publicaciones toda la historia de Jalisco. Desde el año 62, y hasta hoy, ocupa un puesto de trabajo en el Instituto Indigenista [13].

En el caso de Onetti la diversidad de oficios, simultaneados con la tarea de escribir es, si se quiere, aún mayor. Comienza a trabajar de adolescente, ocupando puestos de

[13] *Vid.:* Luis Harss, *op. cit.*, pág. 310, y Luis Leal, *op. cit.*, págs. 260-261.

portero, funcionario de una empresa, mozo de cantina en un ministerio o vendedor de entradas en el Estadio Centenario, entre otros. En su primer viaje a Buenos Aires consigue un empleo como vendedor de máquinas de escribir. En la misma ciudad escribe crónicas de cine para el diario *Crítica,* trabajo que simultanea con la creación de sus primeras obras; *El Pozo,* su primera novela, fue escrita, en su primera versión, en 1932, versión que llega a extraviarse (aspecto éste que encontramos a menudo en el proceso seguido por la distribución de varias obras de Rulfo). Secretario de redacción sel semanario *Marcha* desde su fundación (1939), trabaja en éste hasta 1941 en que pasa a ocupar un puesto en la agencia de noticias Reuter de Montevideo. En el mismo año se traslada a Buenos Aires para trabajar en la agencia argentina del mismo nombre y, poco después, en las revistas *Vea y Lea* e *Impetu,* esta última dedicada a la publicidad. Esta etapa argentina es de especial significación; en ella verá publicada su segunda novela, *Tierra de nadie,* diversos cuentos y *La vida breve,* obra que habrá de esperar para su aceptación y análisis por parte de la crítica al movimiento propagandístico del «boom». De nuevo en Montevideo, desde 1955, trabaja en una agencia de publicidad, primero, y, más tarde, en *Acción,* el diario de Luis Batlle Berres, dirigente del partido Colorado y amigo personal del escritor. En 1957 es nombrado director de las bibliotecas municipales de Montevideo, trabajo que alterna con la escritura de algunas de sus obras centrales: *Una tumba sin nombre, La cara de la desgracia,* diversos cuentos y, en 1961, *El astillero.* Los años siguientes son los años quizá de su mayor profesionalización como escritor, esto es, el tiempo en que los trabajos más o menos subsidiarios que le permitan sobrevivir dejan paso a una dedicación más completa a sus tareas de escritor [14].

Lo que nos interesa destacar de estas reducidas notas biográficas, es el paralelismo entre Rulfo y Onetti en cuanto a la forma que adquiere su inserción social en tanto escritores, y cuya característica dominante, al menos en sus comienzos, es la mínima o escasa profesionalización. Esto es, por lo demás, un rasgo común en la situación de los escritores que comienzan a escribir alrededor de los años 30, como ha destacado José Guilherme Merquior al intentar especificar la situación del escritor latinoamericano contemporáneo a partir, entre otros, de los siguientes puntos de referencia: el comienzo de la profesionalización de la actividad literaria, la creación de un público real y la implantación de canales de distribución regular de los textos [15].

Si en el caso de Rulfo y Onetti estos datos nos parecen más relevantes que en otros escritores de su mismo ámbito, es porque la no profesionalización, la escisión entre la vida pública, su trabajo legal y la vida privada, íntimamente unida a su trabajo de escritor, es algo que aún hoy, cuando su integración a los canales comerciales y publicitarios de lo literario es ya un hecho, se sigue adivinando a través de sus mismos hábitos de vida en el panorama de las letras. Hasta qué punto la alternancia entre dos vidas, el trabajo obligado y la libertad creadora de la noche, encuentra su correlato

---

[14] *Vid.:* Jorge Ruffinelli, preparador, *Onetti,* «Cronología», págs. 9-19, Biblioteca de *Marcha,* Montevideo, 1973.

[15] José Guilherme Merquior: «Situación del escritor», págs. 372-388, en *América Latina en su literatura, op. cit.*

temático en algunos de sus relatos, es algo que no podemos analizar en este artículo, pero que, desde luego, en el caso de Onetti, se ofrece sin más profundización hasta en el título de una de sus novelas más coherentes, *La vida breve,* en que el término «breve» destaca esa posibilidad o necesidad de vivir varias vidas, hechas, algunas «... a medida de nuestro ser esencial...».

Situar al escritor en el campo de la producción literaria y destacar los rasgos que definieron su profesionalización en el mismo, no pueden ser, sin embargo, el objetivo último. De lo que se trata, en última instancia, es de verificar si existen «ausencias» significativas, silencios o sombras en la narrativa de ambos que la sitúen en el mundo, siendo éste no el marco casi metafísico de lo imaginario, lo onírico o lo mítico, sino un concreto mundo americano al que sus obras, sin pretenderlo, están explicando. Esta pluralidad de sentidos, posible campo de ideologías que explican la obra y están en ella, se nos ocurre el único modo de superar una ya casi clásica división en los estudios sobre Rulfo y Onetti: hablamos de la opción dualista entre quienes afirman que en Rulfo y Onetti prima lo mejicano o lo rioplatense, respectivamente, o los que por el contrario sostienen que ese último elemento regional es apenas un apéndice de un tema único y reiterado que es el de la existencia humana, la angustia del hombre de nuestros días [16].

Si se acepta que la existencia problemática o el desasimiento del mundo aplicado a los dos autores no es algo que se dé fuera del espacio ni de la historia, leer a uno y a otro es una tarea más concreta que se define a partir de tres términos: la existencia de un hombre, en una tierra y en un tiempo.

La concentración espacial

La actitud reconcentrada de Rulfo y de Onetti no se da exclusivamente en relación con el oficio, en tanto marginación de camarillas y círculos intelectuales diversos. Su concentración es también, y esto es acaso lo que más importe, espacial: es la ubicación personal en un territorio que se entrevé siempre allá a lo lejos o en el fondo de sus espacios «imaginarios». Es, con otras palabras, la tierra de uno, ese trozo de geografía propia desde la que el escritor contempla el mundo y a él en el mundo. Los viajes, ese distanciamiento espacial que permita un enfoque creador distinto, aspecto tan frecuente en otros escritores de la nueva novela latinoamericana, no los encontramos ni en Rulfo ni en Onetti [17]. El estatismo espacial, el estar anclados en un espacio

---

[16] El planteamiento crítico dualista entre lo nacional o lo universal, se ha dado especialmente en torno a la obra de Rulfo, acaso porque en ésta el elemento rural propiciaba las interpretaciones más o menos regionalistas. La literatura «urbana» por excelencia de Onetti se situó ya desde el comienzo en un otro terreno: el de la literatura contemporánea «de signo universal», prueba de ello son las numerosas tentativas críticas de convertir a Onetti en un cierto Sartre rioplatense, tentativas rechazadas con ironía por el escritor en algunos artículos (vid.: «Nada más importante que el existencialismo», Onetti, *Réquiem para Faulkner y otros artículos,* pág. 147, Arca, Calicanto, Montevideo, 1975).

[17] Hablamos del viaje como elemento paradigmático en el existir del escritor; bien el viaje, en tanto fase indispensable en el «período de formación», o como elemento reiterado, incorporado a la existencia social del escritor.

concreto, vagamente descrito, no es algo que se rastrea únicamente en sus universos narrativos, sino que es, también, una constante vital del escritor. Vida y literatura, biografía y ficción se entreveran, pues, en el interior de sus textos, y esto pese al carácter aparentemente onírico, fantasmagórico o irreal que pueda sugerir el mundo espacial de uno y otro. Lo que sucede es que lo que, en principio, parecían ser criterios operativos se han convertido en valorativos, la separación vida-obra no se somete en etapa posterior a análisis alguno, quedando así divididas la existencia en la historia y en el espacio del escritor, y la creación por parte de éste de espacios o mundos imaginarios. El hecho de que las fronteras entre uno y otro no son tan evidentes lo constatamos en el caso de Rulfo en un fragmento de «Diles que no me maten», cuento perteneciente a *El llano en llamas* y que hemos tomado como punto de referencia el análisis de esa peculiar ubicación espacial de Rulfo.

En este relato, el hombre que manda fusilar a Juvencio Nava, en un acto de violencia o de venganza casi gratuita, por haber matado a su padre, comenta en un monólogo:

> «Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó.» (pág. 201).

O, complementándolo, el monólogo en tercera persona de Juvencio Nava, la víctima o el personaje central que sufrirá la venganza del hijo de «Don Lupe»:

> «Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí debajo de sus pies a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.» (pág. 199).

En uno y otro caso dos aspectos resaltan: la necesidad de enraizar y la identificación «vida»-«tierra». Es el «venir viendo la tierra» síntesis perfecta de la captación sensible del mundo exterior por parte del autor, y de visualización para un lector que se ve obligado a captar como en un primer plano ese constante caminar de un hombre en un suelo que en nada se parece al paisaje en sentido tradicional.

La percepción de la tierra, la apropiación de ésta bajo la mirada del hombre es, pese a su concretísima ubicación, un tanto vaga. Esta vaguedad responde al carácter de símbolo doble, o de símbolo de dos caras que presenta el término «tierra». Esta es, en un sentido, territorio, suelo de un hombre que la siente suya porque la «ha venido viendo» en su personal historia; es también, y en otro plano de significados, tierra seca, improductiva y a menudo ajena lo que explica esa necesidad del personaje de aferrarse a algo para «enraizar». Que este algo sea la búsqueda y recuperación del padre perdido o la tierra en que uno vivió o de la que nació en un pasado más floreciente, no resulta tan diferente. Enraizar, término esencial en la visión del mundo de Rulfo, es, en un sentido, volver a los orígenes, reencontrar o conocer al padre, o buscar sentidos más hondos a la existencia; pero es también, y simultáneamente, tener acceso a la tierra. En *Pedro Páramo* los dos motivos correrán de nuevo paralelamente: la búsqueda del padre (Juan Preciado busca a su padre Pedro Páramo) y la

recuperación de un Comala lejano, vivo en la imaginación y con cierta historia, si se compara con el Comala del presente, tierra olvidada de los muertos, son las dos caras de esa búsqueda de raíces ya destacada. Rulfo mismo pone en contacto estos dos aspectos: hombre y geografía. En una entrevista con J. Sommers afirma: «... entonces viví en una zona de devastación. No sólo devastación humana, sino devastación geográfica...» (pág. 20)[18]. La crítica de tendencias «universalizantes» sobre la obra de Rulfo que reincide en la desorientación espiritual del hombre moderno, parece pasar por alto ese estar anclado en una tierra concreta, rasgo no sólo geográfico sino también inherente a la obra misma.

Un camino no muy distinto es el seguido por algunos críticos al analizar la interrelación hombre-espacio geográfico en la narrativa de Onetti. Tampoco interesó ahondar en el entorno situacional, las condiciones de producción y escritura de la obra, sino pasar, al igual que en Rulfo, al territorio de los grandes temas universales. Interpretando desde presupuestos existencialistas los datos más o menos próximos a la biografía del escritor, se señalaron como temas centrales en su obra: el de la soledad, la angustia existencial, el desasimiento del hombre con respecto a la realidad, e incluso, el solipsismo (lo único existente es la mente del escritor)[19]. De nuevo surge la pregunta de si ese sentimiento de angustia, de soledad o de culpa, no tiene raíces claras en la existencia del hombre en un mundo concreto americano, y en un tiempo no menos concreto. La ausencia, en el caso de Onetti, de elementos regionalistas y rurales, favoreció aún más las interpretaciones esencialistas de su obra, sin intentar rastrear hasta qué punto la visión onettiana del mundo no tenía mucho que ver con el especial existir histórico de las ciudades de Río de la Plata, sea Buenos Aires o Montevideo. Llamaremos, en este sentido, la atención sobre un aspecto concreto de Buenos Aires, en cuanto espacio donde transcurre una de sus primeras novelas: *Tierra de nadie*. Ya el título explica la forma concreta de existencia en la gran urbe americana. La ajenidad, la falta de sentimiento colectivo, de devenir histórico, convierte a la ciudad en «pozo de pasados individuales», por seguir la formulación de Jaime Concha, quien define la aparición de la ciudad en esta novela como «ciudad huérfana de temporalidad creadora»[20]. Y no menos expresiva del peculiar existir histórico de las ciudades rioplatenses es la definición de Santa María (territorio central creado imaginariamente por Onetti) como «... una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos...», definición que se inicia en *La vida breve* pero que se mantendrá idéntica en todos los relatos sanmarianos. Es imposible no relacionar esta presencia omnipresente del río y del elemento humano extranjero, europeo, con la historia de las sociedades rioplatenses desde comienzos de siglo. Si el estatismo en Rulfo quiere decir sequía, inmovilidad, improductividad y mala distribución de la tierra, el mismo estatismo, en un ámbito ahora urbano, lo encontramos en las diferentes apariciones de la ciudad en Onetti. En éste la fuerza de la inercia, de la

---

[18] JOSEPH SOMMERS, Ed.: *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, 1974, México.

[19] Una abundante bibliografía crítica sobre estos temas en la narrativa onettiana pueden encontrarse en: Marilyn R. Frankenthaler: *J. C. Onetti: La salvación por la forma*, Abra, Nueva York, 1977, estudio dedicado a situar al escritor uruguayo dentro de la corriente del existencialismo fundamentalmente sartreano.

[20] JAIME CONCHA: «Sobre *Tierra de nadie*», en Loveluck, *Novelistas...*, op. cit.

quietud histórica, contamina incluso a ese «río» siempre presente, en Montevideo o en Santa María, cuya imagen inmóvil cierra expresivamente *Tierra de nadie:*

> «Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido» (pág. 261).

Es, pues, la concentración espacial casi obsesiva la que da a la producción de ambos un carácter distinto, y esa concentración la constatamos no sólo en el interior de sus mismas obras, sino también en la misma existencia social del escritor. Sin cuestionar actitudes adoptadas por otros integrantes del llamado «boom», lo cierto es que, en Rulfo y en Onetti, no fue necesario proceso de distanciación alguno que permitiera ver mejor y más «hondo». En uno y otro caso su narrativa tiene un centro no sólo literario de ficción, sino también biográfico, es decir, el lugar en que de forma constante está enraizado el escritor. La ubicación del escritor en un espacio geográfico propio se convierte en una suerte de obsesión vital, rastreable además en los mundos imaginarios por ellos creados. Es el novelar desde un espacio único, real o metafórico, pero siempre idéntico pese a las diferentes denominaciones que toma en el fondo de su escritura.

Rulfo escribe desde un único lugar de México que, pese a los diferentes nombres con los que el lector llega a conocerlo (Comala, Luvina, Alima, Amula, Talpa, La Cuesta de las Comadres...) forma un trozo de tierra sin variantes que se reparte en los límites aproximados del estado de Jalisco; en concreto de sus tierras bajas, extendidas al sur de la capital del estado, Guadalajara. Como destaca Harss en el artículo citado son tierras secas, cálidas y desoladas, sometidas desde hace años a un proceso de desplazamiento humano hacia el norte, hacia Tijuana, con la esperanza de trabajar como braceros una vez cruzada la frontera. Los que no se van están en el fondo presionados por un sentimiento de fidelidad a los muertos. Rulfo destaca:

> «Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. A veces cuando se van cargan con ellos. Llevan sus muertos a cuestas» (pág. 305).

El abandono de esta región que se extiende por el sudeste del estado de Jalisco hasta los límites con el estado de Colima, no es algo puramente casual. Rulfo habla de la existencia de bandas que debastaron la zona durante la Revolución. Cuando, más tarde, regresó la población desplazada estalló la guerra de los cristeros, asunto histórico de esencial interés tanto en la vida misma del escritor (éste pierde a su padre en los años que dura la revuelta), como en sus textos, donde desde el presente estado de abandono y miseria de los pueblos llegan ecos de hechos que suceden en un más allá y de los que los pobladores de estos espacios, a veces, sufren de pasada las consecuencias [21].

---

[21] El significado de esta guerra se enmarca dentro de los siguientes rasgos: entre 1924-34, el período de subida al poder de Calles, se hace cada vez más ostensible el desvío de los ideales de la revolución, así como el auge que toma el culto al caudillo. Este «caudillismo revolucionario» se convirtió en radicalismo verbal que, si bien adoptó posturas netamente anticlericales en lo religioso (elemento desencadenante de la guerra de los cristeros), no tuvo el mismo vigor en el terreno de lo económico y social, quedando así en

Zona ésta, la de los campesinos de Jalisco, donde, según explica el mismo Rulfo:

«... hasta la fecha los campesinos no tienen tierras (...) Viven en una forma muy raquítica. Se van a la costa o se van de braceros. Regresan en la época de lluvias a sembrar algún terrenito. Pero los hijos, en cuanto pueden, se van. (...) Esa zona tiende a desaparecer» (pág. 316) [22].

Zona, pues, de despojo y desolación que ha determinado una peculiar manera de vivir, reconcentrada, hacia dentro, y donde sólo se sale de esta situación de violencia interior en contadas ocasiones cuando, por la acción de un elemento externo a los mismos habitantes del pueblo, se desencadenan hechos que, en otro sentido, nada modifican. Es por eso que, incluso en las manifestaciones exteriores de violencia como un asesinato o un fusilamiento, no hay alteración visible en sus ejecutores. Es, pues, una violencia gratuita, simple elevación en el tono vital de un grupo de hombres que pasará, en el instante siguiente, a la actitud ensimismada dominante. Carlos Blanco Aguinaga, en uno de los estudios acaso más rigurosos sobre la visión del mundo en Rulfo, destaca esta especial dicotomía entre la violencia secular interna y la esporádica violencia externa:

«Aquí, (...) no es en rigor, que no haya ocurrido nada, sino que el acontecer externo sólo ha dejado una llaga más en el alma de estos hombres y mujeres (...) como ley en el camino hacia la muerte. (...) En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo» (pág. 97) [23].

La concentración espacial es, en Onetti, no menos concreta y obsesiva que en Rulfo. Harss destaca un sentido de «autoctonía» que traspasa la obra del uruguayo, deteniéndose en causalidades que, pese a lo anecdótico, ubican claramente a Onetti entre otros escritores de su mismo espacio geográfico:

«Quizá porque nunca tuvo el dinero necesario para la clásica peregrinación latinoamericana a Europa (...) hay en él algo genuinamente autóctono que va mucho más hondo que las estridentes protestas de pedantesco nacionalismo literario que caracterizan a tantos de sus compatriotas. Los años que ha pasado en la balanza entre Buenos Aires y Montevideo lo han asimilado al alma y al carácter de la zona» (pág. 222).

Alternando el ejercicio de la literatura con el periodismo, la vida del escritor transcurre entre las dos ciudades del Río de la Plata, Buenos Aires o Montevideo. La actitud de Onetti ante los espacios bonaerenses o montevideanos no es nunca teorizante ni tiene pretensiones metafísicas. A diferencia de Mallea, de Sábato, en cierto modo a Onetti no le interesa la esencia de la ciudad, su cara oculta, o la razón del existir del rioplatense y de sus ciudades concretas. La ciudad en Onetti, como lo es la tierra seca de Jalisco para Rulfo, es lugar de escritura y también espacio obsesivo en que se desarrollan unas vidas no menos reconcentradas que la del escritor. Pese a

---

la zona incomprometida de las meras afirmaciones verbales y del tratamiento del hecho religioso. Vid.: Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, t. I y II, FCE, México, 1969, o, desde otra perspectiva, Adolfo Gilly *La revolución interrumpida*, ed. El Caballito, México, 1971.

[22] Luis Harss: *op. cit.*

[23] Carlos Blanco Aguinaga: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana* 1, Paidós, Buenos Aires, 1976.

la ubicación concretísima de este espacio, no llega a ser nunca paisaje urbano en el sentido en que se describió éste en la novelística precedente. El espacio urbano, en Onetti, lugar de vida y de ficción, es escenario de un conflicto: de un enfrentamiento entre hombres, y de esos mismos hombres consigo mismo [24].

Intentar calificar los relatos onettianos como «novelas de personaje» (frente a las «novelas de la naturaleza» o las «novelas espaciales» en sentido urbano o rural) y reducir el espacio urbano a mero escenario de fondo de una aventura humana es caer de nuevo en los esquemas dualistas tan frecuentes, ya sea la oposición regionalista-universalista o la de compromiso con la realidad-evasión de la misma. La ciudad, parcializada, presente mediante imágenes contrastivas e impresionistas o reducida a un conjunto de interiores (cuartos de departamentos, pensiones, prostíbulos, cafetines...), está siempre presente, y si se deja de lado este elemento espacial difícilmente podrían explicarse esas actitudes tan repetidas de los personajes onettianos como: departir en silencio, fumar interminablemente, compartir el trago de un café cualquiera, estableciendo vínculos de grupo, de amistad o de amor a partir de un lenguaje no verbal, sino de gestos mínimos que cobran una inusitada significación. Esta imposibilidad de separar, en Onetti, al hombre de la ciudad, al personaje de su espacio, no es cosa distinta de lo que destacamos en Rulfo acerca de la relación hombre-tierra, como eje en torno al cual se crea todo un universo de ficción. Lo que ocurre es que la cualidad distinta de los espacios en uno y en otro, urbano o rural, esto es, las diferencias geográficas si se quiere, entre los espacios obsesivos que constituyen el horizonte visual del escritor en el acto de escribir, determina, en el plano de la estructura interna de la obra, unas formas específicas. De esta forma, dada la diversidad de los espacios extraliterarios, unos mismos contenidos ideológicos presentes en ambos, como pueda ser el tema de la violencia, la culpa o la soledad, se verificará mediante motivos temáticos y técnicas expresivas distintas.

Rulfo y Onetti hablan de un despojo humano, pero el rincón del México rural en el que Rulfo recrea ese despojo es, no sólo geográfica sino también históricamente, distinto de esa ciudad crecida de forma anómala, prolongación de la pampa y lugar de inserción de grupos numerosos de inmigrantes europeos que es Buenos Aires. El habitante de esta ciudad, sea Buenos Aires o Montevideo, vive una situación de despojo, de desposeimiento, pero cualitativamente distinto al héroe de la mayor parte de los cuentos de *El llano en llamas*. El héroe urbano de Onetti ha dejado de buscar causas; perdida la conciencia histórica del pasado o del momento del pasado en que comenzó a «equivocarse el camino», como señaló Angel Rama, recordar será para él revivir un pasado sentido como totalmente individual, volver obsesivamente a esos

[24] Se ha destacado reiteradamente este segundo aspecto, el enfrentamiento del hombre consigo mismo, pasando el primero por alto. La visión más generalizada del hombre de Onetti, es la de un ser desintegrado, aislado en el espacio, incapaz de comunicación alguna, y dedicado a la evocación de un pasado. El retraimiento, nos parece, es un resultado; es la actitud del que se siente enfrentado a un proyecto, visión del mundo o estilo de vida. En todas y cada una de las novelas de Onetti hay una lucha entre dos visiones del mundo: la de quienes «aceptaron», incorporándose a la mentalidad de una clase media sin futuro alguno, y las de los que se oponen al medio por medio de la salvación personal por la creación o la imaginación, o desafiando en la práctica, los proyectos de esa clase media (Larsen y sus proyectos de rebeldía gratuita).

minutos esenciales que se ofrecen como única compensación para un presente sin sentido [25].

En los espacios de Rulfo, Colima, San Gabriel, Tolimán..., el hermetismo, el ensimismamiento de sus pobladores, incorporados a la ficción literaria, es expresión de un pesimismo continuado, pero cuyas raíces históricas y los hechos concretos que lo determinan están más próximos al presente en que transcurre el relato. Es la conciencia de un hombre, anclado en una tierra a menudo ajena, que ha ido viendo cómo los sucesivos movimientos históricos que se pretendían soluciones no eran otra cosa que puro juego de relevos en el poder. Caudillos, levantamientos revolucionarios pasaban por esos pueblos casi muertos buscando apoyo, para olvidarlos al instante siguiente. La historia no es ya, desde esta perspectiva, algo que hacen los hombres, sino un movimiento pendular de jefes y proclamas del que los habitantes de Luvina, Talpa o Comala quedaron siempre al margen. Son estos hechos de signo colectivo, y es por eso que la obsesión por el pasado, en sus habitantes, los recuerdos que se mantienen imborrables, tienen un carácter distinto al que observamos en los personajes onettianos. A excepción de algunos personajes, como Pedro Páramo, Susana San Juan o en cierto sentido Juan Preciado, la conciencia evocativa en Rulfo no tiende a alterar los hechos o a pasarlos por el tamiz de una subjetividad que recompone hechos del pasado imaginariamente. Los seres de Rulfo numéricamente más importantes en su obra, la «masa» o los «personajes eco» que llamara Blanco Aguinaga, no vuelven al pasado desde situaciones de ensueño o de compensación [26]. El pasado se presenta con visos de objetividad, son los hechos escuetos, las muertes, asesinatos o abandonos que determinan, sin que la relación causal sea explicitada, la situación del presente. Los hechos no se ocultan al lector, se cuentan, eso sí lentamente, sin cronología temporal alguna, pero siempre quedan insertos en el interior del relato. En Rulfo un hombre pudo cometer en el pasado actos violentos, crímenes o venganzas de diversa índole, y actuar en el presente del relato como si todos estos actos no fueran más que simples accidentes. Un acontecimiento del presente, un encuentro, un paso en falso, traerán de nuevo a su memoria y acaso a la de los descendientes de sus víctimas ese hecho anterior. Pero tanto unos como otros reviven con mirada cansada y escéptica esas muertes del pasado. No hay que olvidar, pese a todo, que este escepticismo, el quietismo manifiesto, es la manifestación de una determinada perspectiva narrativa adoptada por el narrador; es, por tanto, un problema técnico diríamos, inherente a la estructuración formal de la obra. Erróneo nos parece, en ese sentido, derivar de un particular punto de vista consecuencias ideológicas referentes al ahistoricismo de los relatos de Rulfo. Afirmaciones como las de Víctor Flores Olea, evidencian ese mal entendido:

> «Para Rulfo, en efecto, el mexicano, el hombre, parece tener una esencia propia e inalterable que lo sitúa al margen de la historia: un *ser en sí* permanente por arriba de las catástrofes y de las aventuras de la vida. La atmósfera mágica, irreal de los libros de Rulfo resultaría directamente de ese modo de ser eterno de la esencia del mexicano» [27].

---

[25] *Vid.* ANGEL RAMA: «La generación crítica» (págs. 325-402), en *Uruguay hoy, op. cit.*

[26] BLANCO AGUINAGA: *Op. cit.*, págs. 106-107.

[27] Citado en Domingo Milani: *La realidad mexicana en su novela de hoy,* Monte Avila, Caracas, 1968.

Hombres ensimismados, pueblos semiolvidados, situados en un acá del relato, frente al allá en que se desarrolla la revolución o las revueltas que ellos escuchan como voces de otro mundo; pero tan insertos en la historia concreta de México como aquellos que pelean a las órdenes del caudillo de turno. Son, pues, marginados, ajenos a los procesos históricos que otros dirigieron a sus expensas, pero esto es también estar insertado en la historia aunque en forma trágicamente negativa.

La presencia de estos personajes, tipos reconocibles en una determinada parcela de realidad, no es arbitraria, sino absolutamente coherente con el proyecto ideológico global al que refiere la obra. Si todos los relatos de Rulfo pueden ser leídos a partir de un único sentido, proyecto ideológico de fondo, que definimos en líneas anteriores como la historia de un despojo, de una desposesión localizada en unas tierras concretas desde las que el escritor practica una escritura de concentración espacial casi obsesiva; el héroe capaz de explicar y realizar coherentemente ese tema inicial es, precisamente, el campesino silencioso, huraño, que presencia o participa en las muertes de otros, o en las sucesivas explosiones de violencia como por inercia. Acaso intuyendo que la vida en esos pueblos calientes y abandonados ha dejado de tener fronteras con la muerte. Por eso, también, vivos y muertos se entreveran en el interior de los relatos, dialogan o se buscan interminablemente. Y esto no es sólo recurso de la figuración, acierto formal de la narrativa de Rulfo que le da ese tono de irrealidad tan comentado. La irrealidad es sólo fruto de un acercamiento estético distinto a un tema dolorosamente real y que, para Rulfo, es casi una obsesión vital. Es, por esto, que pese a que los estudios sobre la obra de Rulfo se han centrado especialmente en las figuras centrales (Pedro Páramo, Juan Preciado, Susana San Juan...), por nuestra parte el interés se dirige hacia aquellos personajes menos relevantes, esos seres de sus cuentos de *El llano en llamas,* anónimos o con un nombre cualquiera, pero similares cuando se trata de poner en práctica el pesimismo profundo que ha creado la marginación de la historia. Ellos son los que dan forma en el interior del relato a ese tema ideológico global del despojo, del acceso a la tierra, auténtico núcleo de significaciones en la obra de Rulfo.

Al igual que en Rulfo, en Onetti, la concentración en un espacio vivido en forma casi obsesiva, corre paralela a la creación de unos tipos humanos que se repiten en todos sus relatos, tanto en los que transcurren en Buenos Aires, como en los ubicados en la ciudad imaginaria de Santa María. En un estudio imprescindible en todo primer acercamiento a la producción de Onetti, destaca Angel Rama a propósito de las señas de identidad de los «tipos» onettianos:

> «Hombres solos, incomunicados, acechantes; hombres acorazados, externamente fríos y despectivos para preservar secretas ternuras entendidas como debilidades por relación al mundo hostil; hombres distantes unos de otros, aún en la amistad y el amor» (pág.22) [28].

Este vivir hacia dentro, la misma actitud reconcentrada, el aislamiento de un mundo hostil, no son otros que los rasgos que ya destacamos en los personajes de

---

[28] ANGEL RAMA: «Orígenes de un novelista y de una generación literaria», H. Giacoman, *Homenaje a Juan Carlos Onetti,* Anaya-Las Américas, Madrid, 1974.

Rulfo. El ensimismamiento en el que viven sus personajes provoca, en el interior del relato, una vuelta constante a los hechos del pasado. El hombre de Onetti, reconcentrado y aislado en el seno del espacio urbano, ve transcurrir su tiempo en una evocación obsesiva de un pasado o de unos hechos del pasado que determinan, en cierto modo, su existir en el presente. Esta conciencia evocativa se completa, como analizó Jaime Concha, con la actividad de una conciencia imaginativa, proyectada hacia el pasado o hacia el presente, pero definible en cualquier caso por su posibilidad de ensanchar, o de completar lo parcialmente evocado [29]. Tanto en el caso de la conciencia que evoca como en el de la que imagina, el proceso partirá siempre de un punto concretísimo, de un hecho del pasado, un rostro, un gesto del mismo, un ademán apenas, o un vocablo incluso, elementos todos ellos que pueden servir para activar recuerdos olvidados [30]. La naturaleza de ese objeto o hecho del pasado al que se vuelve inevitablemente es, sin embargo, distinta a la que observamos en los cuentos de Rulfo. La reminiscencia obsesiva del pasado la observamos, pues, en uno y en otro, pero en Onetti es el mundo de la subjetividad, el terreno de la vida privada del personaje el que determina procesos de conciencia desde el presente del relato. Y ese proceso evocativo se complica aún más por el hecho de que lo evocado no es, con frecuencia, el hecho central, sino los hechos periféricos, datos aparentemente circunstanciales, actitudes o gestos que tienen su origen en un hecho determinante y, a menudo, traumático [31].

En Rulfo el hecho central determinante, también pasado, sí suele estar presente en el texto en forma explícita, si bien se nos cuenta, a menudo, rápidamente, como de pasada, obligando al lector a establecer alguna relación de causalidad entre el hecho determinante en todo el proceso épico y el entorno situacional, los hechos que lo acompañaron y que se narran a veces en forma prolija.

En Rulfo recordar viene a ser una modalidad de vida; un hombre vive en tanto recuerda reiteradamente hechos concretos, pero este hecho o hechos no son algo exclusivo del individuo, no es un recuerdo «privado», sino que en algún sentido forma parte de los hechos comunes en ese trozo de geografía ya demarcada. Es, por esto, que el proceso evocativo nunca tomará el tono subjetivísimo que observamos en Onetti, sino que aparece tratado en forma objetiva. Y esto pese al hecho, casi paradójico, de que la evocación insistente de un pasado fluye, en los cuentos de *El llano en llamas*, casi siempre en primera persona narrativa, mientras que en los relatos onettianos el procedimiento suele ser el monólogo indirecto por boca de un narrador en tercera persona que deja hablar al personaje. El camino, algo distinto, por el que corre la evocación del pasado, en Rulfo, tiene mucho que ver con la especificidad de los espacios narrativos. En un espacio de dimensiones reducidas (si se comparan los

---

[29] JAIME CONCHA: «Conciencia y subjetividad en *El pozo*», en Ruffinelli, *Onetti, op. cit.*, págs. 77-81.

[30] En *El astillero*, por ejemplo, un sólo término (el «parar» en vez de «alojarse» o «encontrarse») desarrolla un proceso evocativo del «barman» del Plaza respecto a Larsen, personaje central de esta novela (pág. 1120).

[31] La infidelidad de Gracia en «El infierno tan temido», el suicidio de Julián, hermano del protagonista de «cara de la desgracia», o la muerte de una prostituta, Rita, en *Para una tumba sin nombre;* son todos hechos determinantes en el relato, pero que a menudo se soslayan o se ocultan.

pueblos muertos de *El llano en llamas* con la amplitud espacial de Buenos Aires, Montevideo o, en menor grado, Santa María), habitado por un reducido número de personas, los recuerdos, viene a decir Rulfo, son de todos. Sus personajes, el sector silencioso que contempla impasible la muerte de sus mismos pueblos, guardan aún una suerte de memoria colectiva. Todos saben de los hechos, si bien éstos no parecen importar demasiado, ni alterar, en lo esencial, la existencia monótona. Es, pues, un hombre concreto el que recuerda, pero recuerda hechos vistos o al menos conocidos por todos [32].

Pese a las diferencias señaladas entre uno y otro escritor, lo que interesa destacar es el carácter rector del pasado, ya del individuo en absoluta soledad, ya del hombre en una tierra en que los hechos, las muertes o las venganzas, se guardan en una especie de memoria colectiva. Esto explica la estructura a menudo circular y cerrada que presentan sus relatos: en estos el presente lleva al pasado y, evocado o ampliado imaginariamente éste, todo sigue igual, sin apertura alguna hacia el futuro. El paso adelante en ese presente sin límites es, con frecuencia, la muerte, ya en la forma de un asesinato, una venganza, o un suicidio.

Es en esta modulación de la temporalidad que vive estancada en el presente, que no conoce otro futuro que no sea el de los sueños irrealizables, las proyecciones imaginativas personales o la simple inercia de permanecer en la tierra de uno como por un deseo gratuito de sobrevivir, donde se puede establecer las homologías entre las condiciones de existencia de los seres de Rulfo y de Onetti, en sus respectivos espacios geográficos. La falta de temporalidad creadora, ubicada en una zona de realidad rural o urbana, la destaca, en el caso de Rulfo, Luis Harss:

> «En algún momento se fundió con la vida de su país, latió rápidamente cuando el pulso era fuerte y luego se detuvo con él (...). (El mismo Rulfo dice en la misma entrevista): en México estamos estabilizados en un punto muerto» (pág. 312).

Un estancamiento no menos grande se percibe en el ámbito uruguayo en los años en los que Onetti escribe la mayor parte de su producción. Aquí, sin embargo, los momentos de mayor tensión, los grandes cambios de signo revolucionario con éxito o sin él, no se dieron. El desarrollo histórico de Uruguay desde la subida al poder del primer Batlle a comienzos de siglo, ha seguido un camino de evolución apacible, de intento de suavizar contradicciones sociales, de aglutinamiento de la población, mayoritariamente urbana, bajo un programa de signo capitalista y de incorporación a los mecanismos de la economía mundial; y, todo ello, enmarcado en unos moldes claramente populistas lo que evitó, en algún sentido, el surgimiento de grandes alteraciones sociales. Si en México los ideales revolucionarios de los primeros luchadores tuvieron su momento de esplendor para caer, en etapas posteriores, en el traicionamiento de esas mismas aspiraciones y en un nuevo desarrollo del país dentro

---

[32] Esta especie de historia de hechos colectivos de un pueblo que uno de sus habitantes recuerda la destaca el mismo en una entrevista: «...Me crié en San Gabriel, y allí las gentes me contaron muchas historias: de espantos, de guerras y de crímenes... Viví siempre con los hombres de campo, que cuando ya se puso el sol y prenden un cigarro de hoja, de pronto le dicen al que está con ellos: ¿te acuerdas?, y aunque el otro no conteste, ellos comienzan a acordarse...». Citado en Luis Leal, «Juan Rulfo», *op. cit.*, pág. 259.

del mercado capitalista a partir de fórmulas bien distintas a las que generaron los movimientos de 1910; en Uruguay los caminos fueron otros. En éste el proceso semiidílico de desarrollo equilibrado a partir de la alternancia de los dos grandes partidos que representaban intereses no tan distintos, se empieza a resquebrajar con el golpe de estado de Terra en 1933. Restablecidos en el poder los grupos tradicionales, en 1938, comienza a ser ostensible que la resistencia al golpe de estado había equivocado el camino [33]. Es, precisamente, en estos años cuando surge, en el ámbito de la cultura, un grupo de artistas y escritores a los que Rama aglutina bajo el nombre de «generación crítica» o «generación de *Marcha*», y cuyos rasgos determinantes son el individualismo, la marginación total de los aparatos de poder, el retiro a sí mismo; manifestaciones todas ellas de lo que el mismo crítico define como «una quiebra de las ideologías que establece un vacío absoluto para las motivaciones de conducta» [34].

Quiebra de ideologías, voluntad de no participar, o independencia total de los mecanismos del poder, son todos aspectos que tienen que ver, además, con acontecimientos ajenos a los territorios en que nos movemos, México y Uruguay. Localizados al otro lado del océano, en el área de las metrópolis europeas, estos hechos tuvieron profundo eco en los países del área latinoamericana: nos referimos a la lucha contra el fascismo puesta en acción en la guerra civil española, en primer lugar, y que influyó notablemente tanto en México como en Uruguay (ambos países recibieron numerosos exiliados del nuevo régimen fascista instaurado en España, sin mencionar el origen temático de una novela de Onetti, *Para esta noche*, cuyo asunto nace precisamente de algunos detalles de la guerra española conocidos por el escritor, como señaló Jorge Ruffinelli) [35].

El otro hecho determinante que afectó indudablemente a los países de la zona, pese a su proclamada neutralidad, fue la segunda guerra mundial, y la lucha contra el fascismo en sus diferentes frentes. Uno y otro acontecer histórico lo encontramos no sólo en las raíces de la concepción específica del mundo de Rulfo y de Onetti, sino en los datos que ofrecen sus propias biografías [36].

La ausencia de toda progresión temporal, el estar anclados en un punto fijo en el

---

[33] Destaca Angel Rama: «...El fracaso de 1938 (el momento de recuperación democrática tras el gobierno de Terra) se define, en el terreno político, por la imposibilidad de una conjunción democrática de fuerzas renovadoras que proporcionara las bases de un gobierno de tipo frente popular, tal como ocurrió en Francia y, más cercanamente, en Chile...» (pág. 340) en *La generación crítica, op. cit.*

[34] *Vid.:* «Origen de un novelista y de una generación literaria», *op. cit.*, págs. 36-37.

[35] JORGE RUFFINELLI: «La historia secreta de *Para esta noche*», págs. 156-179 en *Onetti, op. cit.*

[36] Por los datos que Harss proporciona, Rulfo ayudó, durante la segunda guerra mundial en la distribución de las tripulaciones de refugiados de los barcos de la Alemania nazi que sorprendió la guerra atracados en Tampico y Veracruz. A los tripulantes, considerados como prisioneros de guerra, se les internaba en campamentos militares del interior. El trabajo era desagradable, y desde 1947, como ya destacamos, Rulfo se dedica a la publicidad. *Vid.* Harss, *op. cit.*, pág. 310.

En Onetti merece la pena destacar dos gestos: en 1929 intenta viajar a la Unión Soviética, sin lograrlo, para «asistir personalmente al hecho de un país construyendo el socialismo». En 1936 intenta asimismo viajar a España como voluntario en la Guerra Civil Española, sin lograrlo. Los dos datos aparecen en «Cronología», págs. 10-11, Ruffinelli, *Onetti, op. cit.*

plano nacional; y la influencia de los acontecimientos de orden negativo en el orden internacional, son, pues, las pautas desde las que se puede leer la obra de Rulfo y Onetti.

Entender así el tan comentado pesimismo o fatalismo de Rulfo y de Onetti como resultado de una falta de fe en los procesos seguidos por sus sociedades respectivas, es, pues, una verdad a medias. El pesimismo, el retraimiento o ensimismamiento palpables en sus relatos, y en la misma existencia del escritor, son menos actitudes existenciales que «síntomas». Constituyen el correlato ideológico de un estancamiento histórico visible; también desde posturas aparentemente escépticas o escépticas en sus manifestaciones externas, se está dando cuenta sin pretenderlo del fracaso de un modelo de desarrollo determinado. Es por esto que los términos utilizados por algunos críticos para definir los espacios de Rulfo y de Onetti («geografía moral», «geografía interior») resultan imprecisos. Las «geografías» de ambos son concretísimas, metaforizadas, sí, por la mediación del lenguaje, de la especial perspectiva narrativa o por el tratamiento tempo-espacial, pero hondamente enraizadas en una tierra de la que surgen, y a la que explican como un silencio expresivo inserto en todos y cada uno de los relatos. Y esta concentración espacial explica, también, la aparición de tipos o personajes que actualizan, mediante actitudes determinadas, la ausencia de temporalidad histórica creadora. Nos referimos a ese actuar sin motivaciones, al carácter gratuito de la acción que se traduce, tanto en uno como en otro autor, en una reiteración de actos monótonos e idénticos ya que incluso cuando la actuación es violenta (con frecuencia en Rulfo) no llega a producir cambio alguno, volviendo todo a la misma monotonía secular.

Presencia, pues, omnipresente del espacio vital del escritor; espacio inscrito en la historia, y de los cuales, del espacio y la historia, obtendremos no una visión directa y didáctica, sino tangencial. Es la visión oblicua de dos autores anclados en dos espacios americanos concretos y diversos que ofrece, pese al distanciamiento estético, dos conjuntos narrativos profundamente americanos. Ninguno, sin embargo, habla de América, porque, como destacó Jaime Concha sobre el caso de Onetti, «América está en su arte con orgánica inmediatez».

PILAR RODRÍGUEZ ALONSO
Agrippinastraat 18
2275 VC VOORBURG
(Holanda)

Contigüidad de los textos: Juan Rulfo/Malcolm Lowry

«Leer es desear la obra, es querer ser la obra... Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje...»

ROLAND BARTHES

Poner en contacto dos escrituras excesivas —por su laconismo una, por su exuberancia la otra— parece una empresa excesiva, pero, y más allá del placer de la analogía o la redundancia, ¿no es, acaso, todo texto crítico excesivo? Producir un exceso de intercambio, seguir, proseguir la aventura del significante es el impulso primario que espolea al crítico y, dirigida por él, la crítica literaria se encuentra con la escritura.

Dos economías paralelas, dos estilos diferentes, dos lógicas del relato, se pondrán aquí en contacto: *Pedro Páramo* (1955) y *No oyes ladrar los perros* (1953), de Juan Rulfo, con *Bajo el volcán,* de Malcolm Lowry *(Under the Volcano,* 1947; traducción castellana, Raúl Ortiz, México, Era, 1964).

No hablaremos de influencias improbables, sí de márgenes de confluencia, y, entre estos textos, el discurso crítico actuando como metáfora de unión.

Rulfo/Lowry: coincidencias/divergencias

En una primera aproximación, la narrativa de Rulfo impresiona por su economía, una economía basada en la contención. El efecto más inmediato que produce la lectura de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo* es el de una visión desesperanzada que ha conseguido, por su economía expresiva, un alto nivel de abstracción. El subjetivismo en Rulfo encuentra su camino en ese estilo escueto, desnudo, cuyo lirismo no menoscaba, sino acrecienta la densidad narrativa.

Por el contrario, la producción de Lowry exalta el gasto, el despilfarro. Una prosa turbulenta, en la cual la frase se expande en oleadas sucesivas, intentando plasmar la interioridad del personaje; nos referimos, fundamentalmente, a *Bajo el volcán,* porque ante su monumentalidad las otras novelas de Lowry —*Ultramarina, Lunar Caustic* u *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*— se leen como preludios y coda de esta sinfonía titánica.

Repasemos, para acercarlos, algunas referencias contextuales: *Bajo el volcán* es publicada en 1947, diez años después de su primera redacción, y simultáneamente en Jonathan Cape, de Londres, y Reynal and Hitchcock, de Nueva York. La relación del escritor británico con México se establece en 1936, cuando arriba a Cuernavaca junto con su primera mujer, Jan Gabrial, con quien compartiría, por poco tiempo, una casa en la calle Humbolt, bajo el palacio de Cortés y cercana a una grieta, «la barranca».

Una excursión a Chapultepec, relatada en *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid,* le brindaron las principales líneas argumentales de *Bajo el volcán* y, a finales de aquel año, termina una primera versión, publicada póstuma en 1964, en Prairie Schooner. Después de la partida de su mujer, Lowry se marcha a Oaxaca, donde es detenido varias veces por escándalo público; también es este período conoce a Juan Fernando Márquez, un indio zapoteca, al que tomará como modelo para la construcción de Juan Cerrillo y del Doctor Vigil. Sale de México en julio de 1938 rumbo a Canadá acompañado de Margerie Bonner, con quien se casa en 1940. En Canadá continúa trabajando en *Bajo el volcán.*

Regresa a México en 1945, después de que un incendio acabara con su casa canadiense, con el objetivo de encontrar a su amigo Márquez. El día de fin de año recibe una carta de su editor británico en la que se le pide una revisión de *Bajo el volcán;* luego de un intento de suicidio, Lowry escribe una respuesta en la cual analiza, capítulo por capítulo, su novela, carta que se ha transformado en un documento imprescindible de consulta para los críticos. Más tarde, en Oaxaca, le informan de la muerte de su amigo, asesinado en 1939. Este segundo viaje de Lowry a México es el tema de *Dark as the Grave...,* cuyo manuscrito completo aún no ha sido editado y del que conocemos la selección realizada por Douglas Day y Margerie Bonner, publicada póstuma en 1968. Los Lowry abandonan México en 1946, y los motivos de su partida sirvieron de base a una novela inédita e inacabada, *La mordida,* cuyo tema central es el soborno.

Como señala G. Wayne Gunn, los sentimientos de Lowry hacia México eran sutiles y contradictorios, una mezcla de pavor y fascinación. Este crítico cita dos textos de Lowry bastante expresivos al respecto: en una carta a su editor británico dice: «El escenario es México, lugar de encuentro del género humano mismo, pira de Bierce y trampolín de Hart Crane, arena secular de conflictos raciales y políticos de toda índole y donde un pueblo indígena genial profesa una religión que podemos definir como la de la muerte, así es que es un buen lugar para situar nuestro drama, el de la lucha de un hombre contra los poderes de la oscuridad y de la luz... Es paradisíaco, es indiscutiblemente infernal. Es México el lugar del pulque y de las chinches.» En 1950, en su ensayo *Garden of Etla,* expresaría así su ambivalencia: «El sentido de su pasado, de dolor, de muerte; éstos son los factores intrínsecos de México. Sin embargo, los mexicanos son la gente más alegre, que convierte todas las ocasiones, incluso el Día de Difuntos, en una fiesta... Es, quizá, sólo mediante la posesión de un sentido de la vida tan trágico como el suyo que la alegría y el regocijo encuentran su lugar, es una actitud que testimonia la dignidad del hombre. La muerte vencida por la resurrección es trágica y cómica a la vez...»

Como vemos, la elección de México como escenario trasciende, en Lowry, una interpretación pintoresquista del espacio novelesco, está en íntima consonancia con la problemática existencial del propio autor transferida al mundo narrativo. Las razones que Lowry expresa, sus reflexiones sobre el tema de la muerte, lo trágico y lo ritual en la cultura mexicana, lo distancia de las posiciones más superficiales de otros autores británicos y norteamericanos que encontraron en la vida mexicana una fuente de inspiración.

Pero no solamente una aguda percepción de su cultura acerca a Lowry a México, también la comprensión del proceso histórico que vive: el México que Lowry percibe en 1936 es el de la renovación cardenista; Gunn señala que la elección del año 1938 como referente cronológico de *Bajo el volcán* es importante, ya que el autor prefiere esta fecha para hacer coincidir la cesantía del cónsul Firmin con el momento álgido de la nacionalización del petróleo y del bloqueo organizado por la Standard Oil y la Shell, con el clima de agitación social y el resurgimiento de movimientos reaccionarios —el conservadurismo de los cristeros de la década del 20 se prolonga en los sinarquistas del 30—. «Esta fricción entre el programa oficial del gobierno y los frenéticos esfuerzos de los sinarquistas para crear un estado fascista cobró gran importancia en la novela de Lowry», señala Gunn. Por otra parte, Juan Fernández Márquez era mensajero del Banco Nacional de Crédito Ejidal, y Lowry lo acompañó en sus cabalgatas entregando dinero a los campesinos pobres; a través de esta relación, Lowry conocería el programa agrario de la Revolución.

Es, justamente, esa sensibilidad de Lowry que tamiza lo histórico y cultural mexicano y lo armoniza con sus preocupaciones existenciales lo que nos permite acercarlo a Rulfo, quien, luego de padecer en su familia los efectos de la revolución cristera y de vivir su infancia y adolescencia en un orfelinato de Guadalajara, se traslada a México en 1933, un año antes de la sustitución de Calles por Lázaro Cárdenas. «Lo que habrán sido los primeros tiempos en la estrepitosa capital para un jovencito pobre sin amigos ni relaciones es algo de lo que Rulfo no habla. Pero le dejaron su cicatriz», dice Luis Harss.

En 1938, mientras trabaja para el Departamento de Inmigración, en un período burocrático como archivero que Rulfo recuerda con cariño, comienza a escribir una novela, *El hijo del desconsuelo,* que nunca se editará y de la que se conserva sólo un fragmento: *Un pedazo de la noche,* aparecido en 1959 en la «Revista Mexicana de Literatura». «Una novela un poco convencional, un tanto hipersensible —dice Rulfo en su entrevista con Harss—, pero que más bien trataba de expresar una cierta soledad... No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por ese medio de la soledad en que había vivido, no en la ciudad de México, sino desde hacía muchos años, desde que estuve en el orfanatorio.» Para librarse de un lenguaje «retórico, un poco ampuloso», Rulfo ejercita un estilo más simple, cuyo resultado es su primer cuento, *La vida no es muy seria en sus cosas,* publicado en 1942 por la revista «Pan». Lo que continúa es conocido: la recopilación de sus relatos cortos en 1953, *El Llano en llamas,* y la redacción, entre 1953 y 1954, con una beca de la Fundación Rockefeller, de *Pedro Páramo,* publicado en 1955.

Si bien es cierto que el correlato histórico en la narrativa de Rulfo es más difuso que en la de Lowry, y abarca un período más extenso que engloba diferentes momentos del proceso de la Revolución mexicana, es, a nuestro juicio, significativo que, tanto las novelas mexicanas de Lowry como los comienzos de la trayectoria de Rulfo, coincidan con el período renovador de Cárdenas. Es obvio, también, que el tono de ambos autores es no sólo diferente, sino opuesto; la parquedad de Rulfo, de

su obra, quizá no sea ajena a su reflexión sobre el proceso posterior a 1940 y el estancamiento de la Revolución.

La velocidad de la prosa de Lowry, su «ritmo fisiológico», tiende a la épica, aunque se percibe la tensión que la conduce: la expresión del desgarro de un individuo. La tersura de la prosa de Rulfo, aunque guarde la intensidad del tumulto y «ríos profundos» la agiten, tiende a la elegía.

Bajo el volcán/Pedro Páramo: «De sólo un mal no escapa: de la muerte»

En *Oscuro como la tumba...,* Lowry explicita la génesis de *Bajo el volcán:* «Toda la historia surgió de ese incidente (el viaje a Chapultepec). La empecé como una historia corta. Entonces se me ocurrió que nadie había escrito un libro sobre la embriaguez, cosa sobre la que yo era entonces una autoridad considerable, y así, mientras la versión más breve del libro estaba siendo devuelta por un editor tras otro, empecé a elaborar ese tema de la bebida, en mi vida y en mi libro también...»; la novela para Lowry es, pues, un campo privilegiado de desplazamiento de la propia biografía.

En sentido opuesto va esta afirmación de Rulfo: «Nunca he usado, ni en los cuentos, ni en *Pedro Páramo,* nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito y que me dan los personajes imaginados.» Por ello, Rulfo trabajará con un material sedimentado, transformado, por la memoria: los recuerdos de su infancia y adolescencia le darán la atmósfera, no la sustancia de sus historias.

Rulfo parte de la subjetividad para lograr, en la novela, ese objetivismo lacónico del que ha hablado Blanco Aguinaga: sus personajes, voces sin cuerpo, deambulan en un espacio y un tiempo congelados, son voces que recuerdan. Lowry arranca del mismo punto, pero su objetivo es hacer fluir la interioridad, expresarla en el fluido de la conciencia de su personaje. Y es que en ambos autores opera un diferente concepto de lo individual: en Lowry, el sujeto, histórico y pulsional, busca autodefinirse desde el interior de su conciencia; la empresa del cónsul Firmin será su autoanálisis y la novela se transforma en el espectáculo de una conciencia desgarrada en su límite. En *Pedro Páramo,* una identidad colectiva se manifiesta alrededor de un individuo, el cacique, y éste no busca definirse, sino afirmarse contra los otros. Páramo no se analiza, solamente recuerda, monologa para dejarse perfilar por su pasado. Lo colectivo, en *Pedro Páramo,* conduce al anonimato de lo individual.

Tanto *Pedro Páramo* como *Bajo el volcán* se organizan a partir de la construcción de un personaje «centro», núcleo del cosmos narrativo; alrededor de las figuras de Firmin y Páramo giran los otros personajes, y tanto Rulfo como Lowry lo van introduciendo gradualmente hasta ocupar el eje de la historia; desde un comienzo, en ambas novelas, el lector sabe que ese personaje central ha muerto. La novela se instaura, pues, a partir de un agujero: la muerte, a partir de la cual se edifica la historia.

El primer capítulo de *Bajo el volcán,* contado en tercera persona pero desde la perspectiva de Laruelle, se ubica, cronológicamente, un año después de la muerte del

cónsul. Laruelle se despide de Cuernavaca y evoca los sucesos que condujeron a la muerte de Firmin e Yvonne. Por medio de la subjetivización del punto de vista —mechado de monólogos interiores—, se mantiene una cierta ambigüedad del desenlace, lo que justifica el largo retroceso que se produce en el siguiente capítulo. A partir del segundo capítulo, en el que se narra el regreso de Yvonne, se va introduciendo la figura de Firmin, cuya voz interior comienza a sobresalir hasta ocupar el centro de la historia en el capítulo quinto. Desde ese momento la poderosa figura de Geoffrey Firmin opaca al resto de los personajes, cuya identidad se configura en relación a él.

En *Pedro Páramo,* desde el encuentro de Juan Preciado con Abundio, la figura del cacique se conforma a partir de las voces de los que lo rodearon. En la segunda parte, marcada por el cambio en la perspectiva narrativa, como señalara Blanco Aguinaga, la historia de Páramo y su amor por Susana San Juan se convierte en el eje fundamental de la novela. En ella los monólogos de Páramo lo adensan al revelar un mundo interior torturado por lo único que no ha podido poseer: el amor de Susana.

La estructura fragmentaria de *Pedro Páramo* se opone a la estructura en progreso de *Bajo el volcán,* pero ambas se cimentan en la concentración temporal. El reencuentro con Yvonne, el viaje a Tomalín, la lucha interior del cónsul contra y a favor de su compulsión por la bebida, su muerte, se concentran en doce horas del 2 de diciembre de 1938, Día de Difuntos. Y en esa concentración se narra, por medio de sucesivos «raccontos», las vidas de Hugh, Yvonne, Laruelle y Firmin. El vertiginoso ritmo de la historia y la concentración temporal se unen a la conjunción entre espacio interior y exterior.

El método se lo proporcionó a Lowry, sin duda, el *Ulyses* de Joyce, pero mientras Joyce busca en la escritura el equilibrio en la densidad del lenguaje, la de Lowry anhela plasmar el caos, la densidad de las vivencias. «La diferencia de Lowry con los demás se establece a partir de su enfoque autobiográfico, personal, subjetivo, de la novela. El propósito de Joyce, Pound, Eliot —a los que Lowry admiraba y hasta imitaba—, era diametralmente opuesto: la creación de una literatura «moderna» y objetiva que fuera purgada de cualquier elemento autobiográfico»; estos autores, dice Zaya, «son los últimos clásicos, se asoman a un mundo fragmentado y entienden la importancia de la novela en la creación del orden dentro del caos. Tratan de romper las coordenadas del tiempo y del espacio para realizar, en una época sin confianza en la coherencia, un trabajo unificador de valor universal».

El propósito de Lowry, en cambio, es exaltar tal incoherencia; por ello, el proceso de Firmin conduce a la barranca. El fatalismo que impregna la novela signa la conciencia del cónsul, una conciencia que exaspera el autoanálisis sin poder modificar ni modificarse en vida. La muerte como corolario; con ella, una cierta lucidez, pero una lucidez inútil, un saber no funcional.

En contigüidad a *Bajo el volcán, Pedro Páramo* parte de ese final para trascenderlo: Rulfo subvierte la lógica narrativa de la muerte como desenlace al transformarla en la situación de base de su novela. Después de muertos los vivos siguen preguntándose, recordando, determinando lo que de vida queda: a Juan Preciado lo «mataron los murmullos». La concentración temporal produce en *Pedro Páramo* una parálisis del

tiempo, acorde con la fragmentariedad de su estructura narrativa. En esa parálisis, pasado, presente y futuro se funden, un tiempo inmóvil en un espacio estático preñado de voces de muertos. Textos solidarios: *Bajo el volcán,* una visión subjetiva de la agonía; *Pedro Páramo,* una visión subjetiva de la muerte.

Un eje las unifica: la culpa, una culpa con nombre. «No se puede vivir sin amar», exclama, tópicamente, Geoffrey Firmin, y la frase podría repetirla Pedro Páramo. Amores impotentes: en el cónsul, la impotencia es física y moral, es la imposibilidad de recobrar lo perdido porque se está en el camino de la muerte, no sólo en el amor de Yvonne, sino las claves del sí mismo. Páramo ama lo que no pudo poseer, la interioridad de Susana; la lenta aceptación de su fracaso lo lleva a morir desmoronándose «como si fuera un montón de piedras», «suplicando por dentro».

La evocación del amor perdido y de la mujer, convertida en su símbolo emblemático, marca los instantes finales del Cónsul y del Cacique. Sin embargo, mientras Firmin pide perdón «por haber juzgado con tanta dureza al mundo, cuando el auxilio estuvo al alcance de la mano todo el tiempo» y su evocación se tiñe de arrepentimiento —«¡Ah! Ivonne, amor mío, perdóname!»—, en *Pedro Páramo* el final no es reflexivo para el personaje. La evocación de Páramo es lírica, no filosófica: «No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana. Susana San Juan.»

Firmin muere extrañado, su final es interrogativo, expiatorio, busca el sentido: «Dios —observó perplejo—, ¡qué manera de morir!» Páramo espera la muerte, la desea, va a su encuentro: «Voy para allá. Ya voy.» No hay expiación ni redención en la novela de Rulfo, la muerte y la vida son transitivas: se muere como se vive, sería su no terminante conclusión.

El fatalismo de Lowry tiene un matiz ejemplarizante, por lo que el epígrafe que cierra su novela —y que ha servido como motivo a lo largo de la historia— adquiere un efecto retroactivo y clausurante: «¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!»

La barranca/el páramo: lo lleno y lo vacío

«Ogni cittá riceve la sua forma
dal deserto a cui si oppone.»

No hay pintoresquismo en Lowry, decíamos; su México es un espacio simbólico que se funde con la peripecia interior de su personaje, el ritmo de la historia y la concentración temporal crean una densa geografía novelesca en *Bajo el volcán:* la Cuernavaca de Lowry, un espacio edénico e infernal que se conjuga con el espacio interior: «En el horizonte, el Itzaccíhuatl y el Popocatépetl, aquella imagen del matrimonio perfecto, se alzaban ahora, claros y hermosos, bajo un cielo matutino de pureza casi íntegra. Lejos, por encima de su cabeza, algunas nubes blancas perseguían, ágiles, a una luna pálida y jorobada. Bebe toda la mañana, le decían, bebe todo el día. ¡Esto es vida! También, a enorme altura, advirtió que algunos zopilotes, más gráciles

que las águilas, aguardaban flotando en lo alto... La sombra de inmenso hastío le invadió... El Cónsul se sumió con estrépito en el sueño.»

Decía Barthes que el nombre propio posee un triple poder: de esencialización (no designa más que un solo referente), de citación (se puede convocar a discreción toda su esencia, profiriéndolo) y el de exploración (se desdobla como se puede hacer con un recuerdo). «Cuernavaca» es, en estos tres sentidos, un significante pleno, como *Pedro Páramo* lo será en la novela de Rulfo.

El complejo sistema de citas, alusiones y símbolos que atraviesan *Bajo el volcán* —desde el mito del Edén y la caída de Adán, el *Edipo* de Sófocles hasta Goethe o Blake— se concentran en Cuernavaca —«Quauhnáhuac», «cerca del bosque», cerca del «bosque oscuro»—. La peripecia de Firmin es un descenso al *Inferno;* el Cónsul se mueve entre dos espacios altamente simbolizados: la casa, como centro organizador, espacio de orden y armonía, paraíso perdido cuyo jardín ha sido invadido por la maleza, y la barranca, abismo y caos. Entre ellos: «dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas», los nombres de éstas ironizan el peregrinaje de Firmin, y la última, el prostibulario «El farolito» es el vestíbulo de entrada.

La muchedumbre, la Fiesta del Día de Difuntos, calles, iglesias, bares, siguen el ritmo de la lucha de Firmin, son el laberinto de la agonía. En sus descripciones, Lowry construye, por momentos, el clima de los muralistas mexicanos —cuadros de Rivera inspiran algunas de las alucinaciones del personaje—; en otros, la descripción proyecta la interioridad en el espacio exterior. Cuernavaca se transforma en un espacio simbólico cuyos signos escenifican la agonía: «Quauhnáuac era, en ese aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina. ¡Dormitorio para zopilotes y ciudad de Moloch!»

Y en ese abismo, simbolizado por la barranca, cercana a la casa de Firmin y en la que será arrojado su cuerpo agonizante, el que absorbe al Cónsul. Al final de la novela el nombre antiguo de la ciudad, «Quauhnáuac», «cerca del bosque», adquiere todo su poder retroactivo: Firmin se precipita en un bosque y todo el espacio se deshace con él. «Pero no había nada, ni cumbre, ni vida, ni ascenso. Ni tampoco era ésta su cúspide, una cúspide exactamente: no tenía sustancia, no tenía bases firmes. También esto, fuera lo que fuese, se desmoronaba, se desplomaba mientras que él caía... era el mundo mismo el que estallaba, estallaba en negros chorros de ciudades lanzadas al espacio, con él, que caía en medio de todo, en el incontenible estrépito de un millón de tanques, en medio de las llamas en que ardían un millón de cadáveres, caía en un bosque, caía...»

«Hay pueblos que saben a desdicha. Se los conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana.»

«Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí, en cambio, no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Es que éste es un pueblo desdichado, untado todo de desdicha.» El espacio en *Pedro Páramo* es extensión y condición de la historia, afantasmado, adelgazado como los que la pueblan.

El nombre del Cacique, el título de la novela, se despliega, como la «Cuernavaca» de Lowry, en toda su plenitud. Por una parte, concentra en sí mismo la dialéctica

narrativa entre personaje, tiempo y espacio; por otra, actúa como cita, ya que remite a la funcionalidad del personaje centro: sobre la piedra de Pedro se edifica Comala y se organiza el cosmos narrativo y, al tiempo, contiene dentro de sí a su opuesto: el páramo.

En este sentido, el páramo es el espacio de la desolación, la esterilidad y la muerte; el páramo traga la vida, transforma lo tangible en intangible: el viento, el olor, la lluvia, la humedad, son los elementos difusos y esenciales que configuran el espacio en la novela de Rulfo. El páramo trasciende lo físico, es el espacio simbólico de la muerte: no el desierto, sino «la tierra baldía».

La oposición entre la Comala pastoril que evoca Dolores Preciado, cuyo centro generador es la Media Luna, y la Comala devastada que encuentra su hijo Juan, es semejante a la oposición entre la Cuernavaca evocada por Yvonne y la que encuentra a su regreso, en *Bajo el volcán.* La Media Luna, como foco de irradiación de actividad en el pasado de Comala, es equivalente a la casa/cosmos en la novela de Lowry. Pero mientras la casa organizaba el mundo individual de Firmin, la Media Luna es un centro que parte del Cacique para organizar el mundo de Comala, y éste depende de la fuerza expansiva o destructora de Pedro Páramo.

Las descripciones espaciales de Lowry son acumulativas, el suyo es un espacio lleno, cargado de objetos, volúmenes, colores, líneas. En la novela de Rulfo casi no hay referencias materiales, el espacio de la muerte, el que encuentra Juan Preciado, se remite a impresiones o a elementos intangibles: «Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos, hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre...»

Metáfora de lo vacío, espacio de la muerte, extensión de la esterilidad de Pedro Páramo; al igual que en la novela de Lowry, cuando el personaje centro caiga, el espacio caerá con él: «El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían, saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.»

Una escena/Un cuento

Como final del capítulo IX de *Bajo el volcán,* leemos:

> «Ahora en la plaza sus propias sombras se dirigían hacia las puertas gemelas de la taberna Todos contentos y Yo También; bajo las puertas vieron lo que parecía ser el extremo inferior de una muleta; su propietario discutía tras la puerta. Tal vez una última copa. Luego desapareció: tiraron una de las puertas y algo salió.
>
> Doblado en dos, gimiendo bajo el peso, un indio viejo y cojo llevaba sobre las espaldas, mediante una correa atada en la frente, a otro pobre indio aún más viejo y decrépito que él. Llevaba al anciano con las muletas, y a cada paso uno de sus miembros temblaba bajo el peso del pasado; llevaba las cargas de ambos.

> Los tres permanecieron contemplando al indio que desapareció con el anciano al doblar una curva del camino, adentrándose en la noche y arrastrando en el polvo gris y blanco sus míseros guaraches.»

Esta escena formaba parte de la primera versión de *Bajo el volcán,* redactada por Lowry en 1936, y que fue publicada por «Prairie Schooner» en 1963/64. En una de sus cartas, Lowry se refiere a ella diciendo: «Es una reafirmación y universalización del tema de la humanidad luchando bajo el eterno y trágico peso.»

En *No oyes ladrar los perros,* incluido en *El Llano en llamas* en 1953, Rulfo trabaja el mismo tema: un indio viejo carga el cuerpo de su hijo agonizante, camino de Tonaya, en donde espera encontrar asistencia; a lo largo del camino hace un balance de su pasado y reprocha al hijo. Cuando percibe las luces del pueblo descarga al muchacho, ya muerto.

El objetivismo de la tercera persona, en el relato de Rulfo, describe, con un laconismo extremo, el avance de la noche, el agotamiento del viejo y la agonía del hijo. Pero este objetivismo está filtrado por el diálogo entre padre e hijo, el cual cumple una función narrativa. A través del diálogo sabemos que el muchacho ha sido herido en una trifulca, que es un ladrón, las esperanzas y decepciones de sus padres, la muerte de la madre. Con magistral economía, en tan sólo tres breves páginas, Rulfo metaforiza ese «peso del pasado» al que alude la escena de *Bajo el volcán.*

Una serie de motivos coinciden en ambos: un hombre carga a otro a sus espaldas, ambos forman una sola figura tambaleante, el avance de la noche, la carga del pasado. En el cuento de Rulfo, el fantasma de la madre muerta hace presente el mítico triángulo edípico: la rivalidad padre e hijo es evocada desde el interior del discurso del padre, cuya voz se va imponiendo a medida que avanza la agonía del hijo. La intensidad del diálogo en *No oyes ladrar los perros* va creciendo porque el hijo casi no responde, el diálogo se va transformando en un monólogo del viejo ante ese representante mudo del pasado. Y aquí Rulfo exaspera aquella característica de su estilo que Blanco Aguinaga señalara en su ensayo: el misterio del mundo interior del hablante es reconstruido a partir del objetivismo lacónico de sus palabras. El lector recibe la información estrictamente necesaria, en este caso en forma de lamentación o reproche, y con ella percibe la tensión interior del personaje. La frase «No oyes ladrar los perros» funciona como una rima que puntúa el crescendo narrativo y, al tiempo, es una demanda de sentido: la negativa, la imposibilidad del hijo de satisfacer al padre aumenta el peso del pasado. La rima no se reitera mecánicamente, sino que actúa desde el título como motivo: «Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo...», «¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?» «... Pero al menos debías oír si ladran los perros. Haz por oír.» «... y al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros. —¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.» El discurso del padre se agota ante el hijo muerto: el final del relato instaura el silencio.

Recuerdo, al respecto, la aguda lectura de Deleuze sobre *Bajo el volcán:* es en el triángulo formado por el Cónsul Firmin, su mujer Yvonne y su hermanastro Hugh donde la novela de Lowry elabora el tema del Edipo. En la escena aludida, el triángulo contempla como espectador la figura de los dos viejos indios, pero ésta se carga de

sentido, pues es, justamente, el peso de su propio pasado lo que los protagonistas proyectan: en los capítulos siguientes, ellos también se adentrarán en la noche.

Rulfo/Lowry: escrituras excesivas, líneas divergentes, de las cuales algunos puntos hemos pretendido anudar, intentando conmemorar el tenso placer de la lectura.

SONIA L. MATTALÍA
Facultad de Filología
Universidad de Valencia
Avenida Blasco Ibáñez, 28
46010 VALENCIA

Bibliografía consultada:

DAY, DOUGLAS: *Malcolm Lowry. A Biography.* Oxford U. P. Londres, 1974.

EPSTEIN, PERLE: *El laberinto privado de Malcolm Lowry.* Monte Avila. Caracas, 1975.

CATAÑO, JOSÉ C.: «El jardín edénico de Malcolm Lowry», *El Viejo Topo,* núm. 6. 1977.

—: «El alcohol: aspectos de una mística de la borrachera en Lowry», *Camp de l'Arpa,* núms. 93-94. 1981.

DELEUZE, GILLES: «Porcelanas y volcán», en *Lógica del sentido.* Barral. Barcelona, 1971.

LOWRY, MALCOLM: *El volcán, el mezcal, los comisarios...* Tusquets. Barcelona, 1971.

WAYNE GUNN, D.: «El volcán y la barranca», en *Escritores norteamericanos y británicos en México.* F. C. E. Madrid, 1977.

ZAYA: «Vida y escritura: Realidad y ficción. El jardín de los senderos que se confunden», *Camp de l'Arpa,* núms. 93-94. 1981.

ANTOLÍN RATO, MARIANO: «El mar: Malcolm Lowry, navegante del agua de fuego», *Camp de l'Arpa,* núms. 93-94. 1981.

MOYA, ANTONIO: «Malcolm Lowry», *El Viejo Topo,* núm. 42. 1980.

—: «El infierno: Los ejercicios espirituales del Cónsul», *Camp de l'Arpa,* núms. 93-94. 1981.

BLANCO AGUINAGA, C.: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Nueva Novela Latinoamericana 1.* Paidós. Buenos Aires, 1976.

—: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo.* Casa de las Américas. La Habana, 1969.

—: *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas.* Sep/Setentas. México, 1974.

—: *Homenaje a Juan Rulfo.* Anaya/Las Américas. 1975.

—: *Los mundos de Juan Rulfo.* Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14. 1981.

HARSS, LUIS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en *Los nuestros.* Sudamericana. Buenos Aires, 1971.

Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿sucesión o superación?

Creo indudable que la aportación de la literatura mexicana a la cultura literaria hispánica —y occidental, y universal— en nuestro siglo es un constante triunfo digno de nuestra atención, nuestro análisis, nuestro aplauso. En mi *Tríptico Mexicano,* publicado en 1973, afirmaba que si dos fenómenos contemporáneos en México estaban funcionando admirablemente, uno era la literatura y el otro el *metro,* el ferrocarril subterráneo que por aquellos años se inauguraba en la capital del país. (Hoy, si mi libro merece una segunda edición, suprimiré la alusión al *metro:* la literatura sigue funcionando admirablemente en México, pero el *metro* es un desastre, desbordado por un público demasiado numeroso, irónicamente inservible debido a su gran éxito inicial.)

Y Juan Rulfo es uno de los más indiscutibles héroes de esta literatura. Autor declarado clásico, sus obras figuran en todas las listas de lecturas de cursos literarios en su patria y allí donde se estudien las letras hispánicas. Aunque la historia literaria cuenta hoy con algunos tenaces adversarios, sigue siendo punto de partida para acercarnos a obras como la de Rulfo. ¿Cómo situar sus cuentos y su novela, para apreciarlos mejor, sino frente al mapa general de la literatura mexicana, y todas las literaturas escritas en español, en la primera mitad de nuestro siglo? (Claro está que este mapa resultaría insuficiente: hay que acudir a un mapa más vasto, que incluye prácticamente toda la literatura occidental, sobre todo en el campo de la narrativa: la biblioteca personal de Rulfo, me consta, incluye novelas y cuentos procedentes de todas las latitudes.)

Y dentro del campo de la narrativa mexicana resulta tentador comparar a Rulfo con Azuela porque algunos de los temas más importantes en la obra literaria de estos dos escritores parecen casi idénticos. La vida en el campo, la vida cotidiana vista y descrita por personajes que pertenecen al campo, primitivos, sencillos y directos, y que hablan tal y como lo aprendieron en el campo: pero que, acosados por situaciones tensas, dramáticas, acaban por revelarnos a través de ese lenguaje sencillo lo que otros personajes más cultos ni siquiera adivinaban pudiera contener el corazón y la experiencia de un ser humano. Triunfo de la sencillez, de la existencia al borde de la destrucción.

Casi al mismo tiempo que observamos el parecido, el aire de familia entre la narrativa de Azuela y la de Rulfo se nos impone la rectificación y empezamos a ver las diferencias. La obra literaria de Azuela se inicia en 1917 con la publicación de la primera versión de *Los de abajo,* y prosigue, con algunas interrupciones, durante largos años. Los temas van más allá de la vida rural y revolucionaria de Demetrio Macías y sus compañeros, y abarcan, en otras novelas y cuentos, la existencia precaria de la clase media ciudadana. Su prosa se inscribe dentro del marco de la prosa realista-naturalista

creada en Hispanoamérica y en España en las últimas décadas del siglo XIX, y su sencillez aparece adornada únicamente por breves toques decorativos de origen modernista. Otra característica: es prosa que crea discípulos, que puede emparentarse con una vasta familia de novelas y cuentos, la numerosa familia de las novelas y los cuentos que inspiró la Revolución mexicana de 1910. Se dirá que quizá también los cuentos y la novela de Rulfo están marcados por esa Revolución, y que cierto aire de familia los emparenta con *Los de abajo* de Azuela. Lo cual no deja de ser cierto si nos fijamos en los temas, pero lo es menos si tenemos en cuenta el vocabulario, los procedimientos estilísticos, la organización interna de estos relatos.

Por ello mismo he escogido la comparación y el contraste entre el Azuela de *Los de abajo* y el Rulfo de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo:* si vemos en qué se diferencia Rulfo de Azuela lograremos entenderlo mucho mejor.

Azuela tomó parte plena, como médico de campaña, en la Revolución mexicana, a partir de 1913, con las tropas de Julián Medina, uno de los lugartenientes de Villa. Pero Villa fue derrotado en Celaya, Azuela tuvo que emigrar, y en la emigración, con las notas tomadas durante la campaña, compuso *Los de abajo,* que apareció por entregas en un diario de la frontera, «El Paso del Norte», en 1915 y 1916. En esta novela —descubierta por fin por la crítica a través de una polémica que tuvo lugar a fines de 1924— hay pocas concesiones a los estilos elegantes y refinados del modernismo (pocas, pero eficaces). Heredera del realismo y el naturalismo de Balzac, Zola, «Clarín» y Galdós, se diría que nos hallamos frente a un naturalismo directo y periodístico. Darío muere en 1917; la vanguardia literaria —el estridentismo en México, el ultraísmo, el creacionismo, el dadaísmo, el futurismo y tantos otros ismos— se pone en marcha en aquellos mismos años. No influyen, claro está, en la gestación de *Los de abajo.* (Ya antes de escribir esta novela Azuela había publicado media docena de novelas, realistas y costumbristas, entre las cuales destaca *Mala yerba,* de 1909; al borde del melodrama, se lee todavía con interés; es el equivalente de una «telenovela» de la época porfirista, escrita con vigor y buena organización dramática.) Pero lo que hace la vanguardia para Azuela es importante: acostumbra a los lectores —a algunos lectores— a aceptar textos literarios sencillos, con poquísimos adornos «cultos», les enseña a leer obras escritas «a lo bruto» al corroer y desprestigiar el lenguaje literario «oficial», la retórica académica-modernista, que se hunde irremisiblemente igual que los tres imperios —el austro-húngaro, el ruso, el alemán— entre 1917 y 1919.

«En absoluto, todos mis asuntos son reales, logrados tras de una labor constante de meditación y de apuntes. Usted no sabe cómo todo lo anoto, hasta el detalle más insignificante. Es una costumbre... Le juro que no soy literato... Sí, yo escribo cuando un dolor hace reaccionar mi espíritu». (Entrevista en «El Universal Ilustrado», 25 de enero de 1925) [1]. Hay en estas palabras una honrada y noble inocencia. Azuela se entregaba a sus ideales políticos y literarios con toda la pasión de un adolescente, y pasaba pronto a un período de amarga desilusión cercano al cinismo y al nihilismo. (En Rulfo todos estos ingredientes existen también, pero están mejor integrados: se

[1] Cit. por John Englekirk y Lawrence B. Kiddle en su introducción a su edición de *Los de abajo,* Nueva York, 1971, pág. 15.

diría que han pasado por una vasta licuadora mental y anímica, que los ha convertido en una pasta coherente en que todos los colores, algo chillones a veces, de las novelas de Azuela se convierten en un «gris perla» luminoso y casi transparente.)

Sí, no hay duda: las novelas de Azuela, y en especial *Los de abajo,* merecen ampliamente ser apreciadas en sí mismas. Economía en el lenguaje, rapidez en la acción, vigor en los personajes, que son a la vez individuos autónomos y seres representativos de su clase, seres emblemáticos. *Los de abajo* es una novela ya clásica, que no dejarán de leer y releer las generaciones futuras. Pero es también un trampolín que nos proyecta hacia la obra de Rulfo.

Una novela como *Los de abajo* es al mismo tiempo un documento histórico y una relación abierta y ambigua entre seres humanos. En el caos revolucionario los héroes pueden convertirse, de un momento a otro, en villanos, y los villanos en héroes. Como ha señalado Carlos Fuentes, «no sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay, por fin, un destino en movimiento. No sólo hay unas relaciones dictadas fatalmente desde el siglo XVI; hay un tumulto, un sube-y-baja de fortunas, un azar de encuentros y pérdidas en el que los seres de ficción, como todos los hombres, viven sus momentos de luz y sus instantes de sombra» [2].

A los lectores de hoy nos parece que los acontecimientos se impusieron demasiado urgentemente a Azuela, y ello determinó una falta de perspectiva. El autor se convierte en testigo, no alcanza a ver los límites del horizonte que encuadra lo sucedido. Dentro de la marcha histórica de la literatura mexicana hay que esperar hasta que en 1947 aparece la gran novela de Yáñez, *Al filo del agua,* con sus lentas páginas erizadas de temor y angustia, caminando por laberínticos corredores, galerías del sueño, monólogos interiores, voces enigmáticas que se pierden en la sombra. (Siempre creí, y sigo creyendo, que *Al filo del agua* es una gran novela, una de las cimas de la narrativa mexicana, incluso de la narrativa moderna en lengua española «tout court». Pero la verdad es que no resiste el análisis en una clase de literatura. En mis cursos he enseñado, comentado y hecho leer a mis estudiantes novelas como *Los de abajo* y *Pedro Páramo,* y he presenciado el entusiasmo de mis alumnos; *Al filo del agua* suele aburrirlos. No es sin duda culpa de Yáñez, sí de mis estudiantes.)

La novela de Rulfo, *Pedro Páramo,* es no solamente una continuación de lo iniciado por Azuela y brillantemente continuado por Yáñez, sino que además es una novela bifronte. Por una parte cierra magistralmente el ciclo de las novelas de la Revolución mexicana. Igual que después del *Quijote* fue imposible escribir novelas de caballería, tras la aparición de *Pedro Páramo* la novela de la Revolución quedaba definitivamente liquidada. Jano bifronte mira con sus dos caras hacia dos horizontes. Por una parte, al pasado, a las novelas de Azuela y sus sucesores, a las novelas costumbristas y naturalistas, a las «novelas de la tierra» con la eterna sujeción de los personajes a su ambiente, un ambiente opresivo y destructor. («¡Se los tragó la selva!», concluye, como una inscripción en una lápida, la última frase de *La Vorágine,* de José Eustasio Rivera.)

En las obras de Rulfo la angustia y la opresión no vienen de fuera, sino del interior

---

[2] CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana,* Méjico. Ed. Joaquín Mortiz, 1969, pág. 15.

de sus personajes. Pero fueron precisas las páginas de introspecciones y de sueños de *Al filo del agua,* para que pudieran aparecer por fin, en la década de los cincuenta, los cuentos y la novela de Rulfo. Y ello lleva a reconciliarse a las dos grandes mitades de la literatura mexicana. La época romántica, en México, en toda Hispanoamérica, en Europa, une en un destino común la prosa, la poesía, el teatro, el ensayo. Pero a partir, más o menos, de la segunda mitad del siglo XIX, la prosa se dirige hacia la elaboración de una novela y unos cuentos —y un teatro— muy diversos del destino de la poesía. Los poetas simbolistas y modernistas poco tienen que ver con la prosa de un Emile Zola, para dar tan sólo un ejemplo. La división sigue en pie, en México, en la primera mitad de nuestro siglo. Los poetas del grupo *Contemporáneos,* herederos de la tradición simbolista y modernista, y sumergidos ya en la nueva corriente de la vanguardia, se encuentran incómodos ante la abundancia —y el éxito— de novelas realistas inspiradas por la Revolución de 1910. Unicamente después de *Al filo del agua,* y mucho más claramente tras la publicación de los cuentos y la novela de Rulfo, empieza a sanar la herida que había abierto la anormal división prosa-poesía durante varias décadas. Rulfo es decisivo para esta gran reconciliación. Poeta en prosa, sus páginas siempre toman en cuenta el subconsciente de los personajes, el misterio de nuestra existencia en el cosmos, los mitos que expresan este misterio y la constante tragedia de expresarlo sólo a medias.

Y es que Rulfo pertenece ya a otra etapa, a lo que se ha dado en llamar la *nueva novela* latinoamericana. En cierto modo es Rulfo quien prepara y hace posible el futuro.. Los cuentos *El Llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo* abren en 1953 y 1955 las puertas del futuro: de la nueva novela latinoamericana, de lo que se ha dado en llamar el *Boom.* La novela de Rulfo es, a la vez, mito, lenguaje —un lenguaje auténtico, directo, original, popular y, sin embargo, recreado por el autor— y una estructura. Estructura circular que nos remite a un pasado que es un presente que es un futuro. Es Octavio Paz quien ha visto que los poemas y los mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a *presentarse.* Poesía y mito nacen juntos. La novela, recién llegada a nuestra conciencia literaria e histórica, ha tenido que luchar para conquistar su lugar al sol. En su pugna por conquistar su atención ha escogido con frecuencia, creo, y, sobre todo, en la segunda mitad del siglo pasado, caminos muy diferentes de los caminos de la poesía. Los novelistas naturalistas de fines del siglo pasado poco tienen que ver con Darío y los modernistas. La división sigue en pie en los años veinte y treinta. En México, concretamente, la generación que toma su nombre de la revista *Contemporáneos* se queja de la calidad mediocre y la escritura apresurada de la gran mayoría de las novelas de la Revolución (siempre, o casi siempre, exceptuando *Los de abajo).* Es una generación de poetas: Villaurrutia, Ortiz de Montellano, José Gorostiza, entre otros. La fisura, la honda división, el tajo, siguen allí presentes. Poetas por un lado, novelistas por otro. Unicamente más tarde, en la década de los cincuenta, llegará Rulfo a reconciliarlos: sus cuentos y su novela ofrecen un tránsito de la antigua narrativa naturalista y documental a una nueva etapa, la etapa en que la novela no será ni documento ni descripción de la esclavitud impuesta por las circunstancias, sino resurrección de los mitos, crítica del lenguaje y a través del lenguaje, ambigua

presentación de hechos, personajes y circunstancias que obliga al lector a tomar parte en la acción, en el discurso, en la novela toda. Estos libros son escritos a medias por sus autores: los lectores tienen que terminarlos, sin ellos no existen. Pierre Ménard es, en efecto, de acuerdo con Borges, el autor del *Quijote:* digamos más bien que es uno de sus muchos intérpretes, pero que nos ayuda a recordar que sin lectores e intérpretes la novela cervantina no podría actuar, no funcionaría. ¿Qué ocurre cuando cae un gran árbol en un bosque, pero nadie es testigo de la caída, nadie escucha el ruido de la caída del gran tronco? Estas preguntas son parte de lo que nos ofrece la nueva novela latinoamericana.

Juan Rulfo convierte en literatura mítica los temas tradicionales de la novela de la tierra —o, si se quiere, de la novela de la Revolución, que es la forma que toma esta novela de la tierra, costumbrista y fatalista, en la generación anterior a la de Rulfo—. Ser parte de un mito es mejor que ser esclavo del ambiente o rodar como una piedra pendiente abajo, como el personaje central de la novela de Azuela. Pues en cierta forma el mito nos libera de la historia, del angustiante presente histórico, e incluso de nuestra propia e inquietante individualidad, al incorporarnos a un diseño ambiguo y renovable, circular y trascendente a la vez. Termina la tiranía de la historia, el fatalismo del ambiente y la herencia; se abren las compuertas de lo desconocido, del misterio, del infinito. Una novela mítica está siempre más cerca de un poema que de un tratado de sociología. Uno de los grandes motores de la nueva novela latinoamericana, Jorge Luis Borges, inició su carrera literaria como poeta, no como cuentista. Ha regresado últimamente a la poesía y es posible que siempre se haya considerado a sí mismo como esencialmente poeta, no cuentista o ensayista.

Si hay un mito tras la novela de Azuela, es el mito del eterno retorno. Todo cambia, pero todo se repite y permanece. Los caciques porfiristas serán sustituidos por caciques revolucionarios, no menos corruptos y crueles. Como para subrayar el gran movimiento circular que anima su novela, Azuela hace que el episodio final, en que muere Demetrio Macías junto con los pocos soldados que aún le acompañan, ocurra en el mismo desfiladero, el cañón de Juchipila, que fue el escenario de su primera victoria.

La complejidad de *Pedro Páramo* es mucho mayor. Uno de los que mejor la han visto es otro gran novelista mejicano, Carlos Fuentes:

> Rulfo convierte la semilla de Azuela y Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de un brillo sombrío... No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano... Pero ese joven Telémaco que inicia la contraodisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas —Eduviges, Damiana, la Cuarraca—, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus

víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicana a un contexto universal. [3]

La voz de los personajes de la novela de Rulfo nos llega como apagada, es un quejido en voz baja que sale de muy lejos, de muy hondo, de las entrañas de la tierra, de una especie de purgatorio en que habitan los fantasmas, los muertos. No lo comprendemos desde la primera página, pero no dejaremos de verlo, pronto o tarde, al adentrarnos en la novela, al escuchar los implacables monólogos, los diálogos frustrados o apasionados: estos personajes están muertos. Buscan un futuro, un paraíso en que renacer, y la única guía que les lleva a esta búsqueda es que saben —o han oído decir— que el amor existe, ha existido, puede volver a existir.

Tan compleja e intensa es la novela de Rulfo que ha sido preciso encontrarle precursores. No dudo que esos precursores existan; no creo que su importancia sea más que marginal. El propio Azuela, en *La Malhora,* de 1923, introdujo técnicas que con su estructura dislocada y fragmentaria, sus escenas retrospectivas, sus ritmos temporales distorsionados, anuncian *Al filo del agua,* de Yáñez, de 1947, e incluso *La región más transparente,* de Carlos Fuentes, aparecida en 1958. En 1943 José Revueltas publicó *El luto humano,* en que algunos críticos han visto influencias de Azuela y Martín Luis Guzmán, junto con la de William Faulkner, y creen que puede haber influido en *Pedro Páramo.* (Rulfo niega que Faulkner haya influido en Revueltas o en su propia obra.) La técnica de «corriente de conciencia», tan ampliamente empleada por Rulfo (y antes por Yáñez) aparece ya en la novela corta *Soledad,* de Rubén Salazar Mallén, de 1944. Todo ello es poca cosa, y no hay que olvidar que las lecturas de Rulfo no se limitan a autores mejicanos. (Ni es tampoco Faulkner el inventor, o el detentador de la patente, de la «corriente de conciencia» como técnica novelística.)

Incluso podríamos pensar que el antecedente más claro de la novela de Rulfo es Dante, en cuyo *Purgatorio* las almas de los muertos se hacen visibles y se comunican con su visitante. La diferencia es, sin embargo, notable. En primer lugar, en la novela de Rulfo todos —incluso el narrador inicial, Juan Preciado— están muertos. Y además, el poema de Dante nos presenta un inmenso fresco, animado por escenas dramáticas y apasionadas, sostenido por una firme teología, señalando en mil momentos hacia todas las direcciones de la rosa de los vientos de la política, la historia, la filosofía y la literatura. Dentro de su época, Dante lo sabe todo, lo ha visto todo, y puede describir todo lo que sabe y ha visto. Rulfo es mucho más reticente, ingenuo, reservado, humilde, discreto. Sus personajes no son grandes héroes, sino mediocres habitantes de una humilde ciudad provinciana de México.

O, mejor dicho, un humilde pueblo, un poblado. Pero es este poblado, esta aldea, el protagonista. No Pedro Páramo, el cacique, sino la aldea, con todos sus habitantes. Lo descrito es una empresa colectiva. En este sentido sí nos acercamos al *Purgatorio* de Dante.

Claro está que dentro del conjunto —la aldea y sus escasos habitantes— la figura del cacique, Pedro Páramo, se destaca claramente. La aldea depende de él, de sus

---

[3] *Ibid.*, pág. 16.

caprichos. Su vida se enriquece ante nuestros ojos al ser reconstruida desde tres puntos de vista diferentes: el de su hijo Juan Preciado, el de otros habitantes de Comala y el del narrador omnisciente. Lo conocemos más a fondo que a los otros personajes, aunque casi se le iguala Susana San Juan, que afecta directamente los momentos más importantes de su vida y cuya muerte determina la muerte de la aldea.

Pedro Páramo, el cacique, es casi una prefiguración de Artemio Cruz, el personaje central de la novela de Carlos Fuentes. (Pero en tono menor, si bien trágico y profundo tono menor; en colores grises; todo, o casi todo, en la narrativa de Fuentes, en cambio, nos llega en «glorioso Technicolor».)

Lo que ocurre en la novela de Rulfo es relativamente fácil de contar, aunque muchos lectores tengan que leer la novela un par de veces para enterarse de lo acontecido. Quizá pudiéramos resumirlo en un par de frases: el poder es atractivo e importante, pero no consigue sus objetivos, resulta inútil e impotente si se trata de lograr el amor de otro ser. La sumisión, el dominio, sí, pero no el verdadero amor. Así le acontece al cacique Pedro Páramo. Se encumbra desde su pobreza ancestral hasta convertirse en la figura dominante de Comala: a través de bien meditadas acciones adquiere creciente riqueza y poder, controla las tierras que rodean Comala; se casa con Dolores Preciado no por amor, sino para tomar posesión de las tierras de su esposa, y más tarde la abandona y abandona a su hijo Juan; asesina a Aldrete, que no quiso venderle sus tierras, y consigue también estas propiedades; con la ayuda de su capataz Fulgor y otros aliados, se convierte en el hombre más poderoso y temido de Comala. Su hijo favorito, Miguel, mata y viola a placer, a sabiendas de que las autoridades lo respetan. Pero el cacique no consigue el amor de la muchacha que desde la adolescencia era su ídolo, Susana San Juan; Susana se casa con Florencio, que no tarda en morir ahogado, y regresa a su casa ancestral para vivir con su padre. Pedro Páramo hace que el padre de Susana sea asesinado para poder así acercarse a Susana. Demasiado tarde: Susana ha enloquecido y no tardará en morir. Al morir Susana, las campanas de la iglesia de Comala redoblan durante tres días. Los habitantes de la comarca alrededor de la aldea interpretan equivocadamente el son de las campanas; creen que anuncia una fiesta y acuden en tropel a la aldea. El cacique, ofendido en lo más hondo, decide dejar de actuar, paralizar toda actividad, y en cierto sentido decide dejar morir la aldea. Se sienta en su sillón favorito a esperar el paso del tiempo y la irremediable decadencia del pueblo. Su hijo ilegítimo, Abundio, acude pidiendo ayuda, rogando que todo vuelva a la normalidad. Pedro Páramo se niega a acceder a sus súplicas. Abundio, borracho, lo mata. La novela termina con la descripción de la muerte de Pedro Páramo: «Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intentos de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.» [4]

Creo que para entender bien *Pedro Páramo* es importante haber leído *Los de abajo,* de Azuela; pero también resulta útil haber leído los cuentos de Kafka y de Borges, y también *La tierra baldía,* de T. S. Eliot. (Pedro Páramo es el «rey viejo» y enfermo,

---

[4] Página 152 de la 4.ª ed. del Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1963.

cuya vida, al declinar, arrastra hacia abajo a todos los habitantes de su reino.) Abundan en la novela de Rulfo los detalles no realistas, visionarios o absurdos, con frecuencia las conversaciones son incoherentes, y el conjunto puede parecer fragmentario e inconexo. Pero el mensaje es claro y poderoso: por nuestras culpas, nuestra avidez de poder y dinero, nuestra crueldad y nuestra incomprensión, hemos convertido en purgatorio lo que antes era un paraíso; hemos convertido en amargos los antes dulces frutos y nada tiene remedio.

Este sentimiento de desolación total acerca a Rulfo a algunos cuentos de Kafka, y lo separa de Dante —para quien el purgatorio es únicamente la antesala del paraíso— y de Borges, mucho más variado en sus enigmas y sus soluciones, más intelectual y, por tanto, más dado a suponer que lo que el intelecto propone puede ser resuelto por el intelecto. La desolación de Rulfo es tal, que parece no hablar con voz humana, sino con la apagada voz de las ánimas en pena. Pero ni siguiera la muerte y el tiempo han logrado borrar los detalles prosaicos de la vida cotidiana, la ambición, la crueldad, la sensualidad, todo ello materia de la novela de Rulfo.

Como toda obra difícil, la novela de Rulfo parece pedirnos que no nos acerquemos a ella directamente, sino oblicuamente, dando un rodeo. El que yo he sugerido siempre a mis alumnos consiste en leer primero *Los de abajo,* pasar después al poema de José Gorostiza *Muerte sin fin,* que trata el tema de la presencia de la muerte en lo cotidiano, y seguir con los cuentos de Rulfo, *El Llano en llamas,* admirables todos, y escritos antes que la novela: uno de ellos, «Luvina», es la mejor introducción al ambiente sombrío de *Pedro Páramo.* Y, de otras culturas, convendría leer no solamente a Dante, sino también a Kafka y a Beckett. Unicamente rodeada de obras maestras como las que he mencionado, destaca y se proyecta con fulgor sombrío la novela de Rulfo, una de las obras más enigmáticas y poderosas que ha producido en nuestro siglo la narrativa en lengua española.

MANUEL DURÁN
889 Indian Hill Road
ORANGE, CT 06477
Estados Unidos

Rulfo desde Alemania

«... Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenitas y después más clara, la música de una flauta...»
JUAN RULFO: *La Herencia de Matilde Arcángel.*

Dos personas con el mismo nombre, Euremio, padre e hijo, que viven en un pueblo llamado «Corazón de María». El padre, según cuenta el padrino del chico, culpa a su hijo de haber causado la muerte de su madre, de Matilde. Y lo odia apasionadamente. Sus poderes, sus energías, toda su fantasía están ocupados, buscando posibilidades de maltratar, castigar, destruir al hijo. Y éste «vivía si es que todavía vive, aplastado por el odio como por una piedra». Cuando Euremio hijo ya no es más el chico indefenso, se establece un cierto equilibrio exterior. Termina la agresión física del padre, pero no hay palabra entre ellos. Es ése el tiempo en que el joven empieza a tocar la flauta. Sucede que un día pasan revolucionarios por el pueblo; pasan como sombras, en un silencio, en el cual sólo se percibe que uno que toca la flauta se aleja, se pierde. Y siguen tropas del gobierno; con ellos va el padre. Hay rumores sobre combates. Nadie sabe nada seguro. Hasta que en una noche, con las sombras de hombres que pasan, regresa Euremio. Toca la flauta con su mano izquierda; con la derecha sostiene a su padre muerto. Un gesto, una actitud, que evoca el cuadro de una «pietá».

Un cuento abierto, como lo son todos los de Juan Rulfo. Nada fijado, nada asegurado; plena libertad para la imaginación, la reflexión, la identificación del lector. Abierto, una posibilidad de cambiar las cosas, quizá también para el personaje. Una posibilidad, nada más; porque la muerte de uno nunca puede ser «per se» liberación verdadera para el otro. La muerte es un final violento. El tiempo y las cosas —el peso del odio del padre— quedan en suspenso, parados en el momento para siempre —si Euremio lo haya matado o si no lo haya matado—. Pero está la flauta —aprendió a tocarla—, la herencia de Matilde; transformación, materialización, quizá, de una fuerza, de un amor que la hizo cuidar y proteger a su hijo en el segundo de su muerte accidental. El nombre «Arcángel» quizá pueda ser señal, que música pertenece a un mundo que no conoce o que trasciende la muerte. El instrumento, la flauta, eso sí, siempre es de ése nuestro mundo. Y creo que la flauta se la puede oír siempre, «apenitas» o «más clara», en el mundo creativo de Juan Rulfo.

* *

Un autor, una autora, escribe un libro: crea un mundo. Suele suceder que, por circunstancias especiales o por cualidades de la obra, lectores de un país, de un continente, del mundo entero, se reconocen en ella y siguen conociendo y reconociéndose siempre de nuevo. Es su voz la que oyen; su imagen y su mundo que ven como en un espejo. El autor —escribiendo, generalmente se alivia o, quizá, se libera de algo que le pesa, le obsesiona, le traumatiza, le quema— posible que después siga escribiendo libros hasta mejores. Y suele suceder que éstos queden inadvertidos por ser diferentes. Lo diferente siempre es considerado incómodo; obstaculiza la imagen que pueden haber construido profesionales: profesores de literatura, nosotros, los críticos; la «industria cultural». Entonces, por falta de la mediación adecuada, por no haber ventas espectaculares y, en consecuencia, traducciones a otras lenguas, el autor es identificado con uno de sus libros y se le fija a éste únicamente a donde vaya, con quien hable. Y de esta manera, lo que una vez fue liberación para él, se va transformando en cárcel. En cárcel mortal, si no se defiende.

A Juan Rulfo se trató y se trata de encarcelarlo no por identificación, sino por ser célebre y no seguir escribiendo; por decenas de años. Se defendió con el silencio literario. ¿Pero se le dejó otra salida? Y si en este silencio sonó una flauta, me imagino que fue por la actitud de sus lectores de lengua castellana. Es por ellos que Rulfo no se convirtió en monumento interesante, pero de materia muerta.

Estuve muy feliz cuando se me dio la posibilidad de participar en un homenaje a este genial escritor. Pero ahora, sumergida otra vez en el mundo imaginativo/real de Juan Rulfo, me encuentro ante el dilema de cómo acercarse a un poeta que aborrece el ruido, incluido el ruido de palabras.

* * *

El Llano en Llamas y *Pedro Páramo* se conocen aquí mediante las traducciones al alemán desde 1964/1958 [1]. Juan Rulfo, en persona, recientemente pasó en los últimos años por el país. Invitado junto con un grupo grande de escritores latinoamericanos (de México, también Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco), estuvo en otoño de 1984 y, por primera vez, en 1982, en ocasión del festival «Horizonte'82» en Berlín Oeste. Allí fue donde se expusieron sus fotografías impresionantes, que antes habían sido mostradas en París. Y fue allí que leyó tres de sus cuentos, interpretados después

[1] Hubo tres ediciones alemanas: CARL HANSER VERLAG: *Pedro Páramo,* München Wien, 1958. CARL HANSER VERLAG: *Der Llano in Flammen,* München Wien, 1964. SUHRKAMP VERLAG: *Pedro Páramo,* Bibliothek Suhrkamp, tomo 434, Frankfurt, 1975. SUHRKAMP VERLAG: *Der Llano in Flammen,* Bibliothek Suhrkamp, tomo 504, Frankfurt, 1976 (con breve glosario, que contiene errores). CARL HANSER VERLAG: *Pedro Páramo/Der Llano in Flammen,* München Wien, 1984. Además se publicó: CARL HANSEN VERLAG: *Der goldene Hahn. Erzählung,* Edition Akzente, München Wien, 1984. *(El gallo de oro:* de mínima repercusión crítica aquí. En artículos muy breves: nada más que el plot. De *La fórmula secreta* ni mención, a pesar de que el libro es el mejor presentado entre los tres: con filmoteca, glosario y un epílogo informativo de Jorge Ayala Blanco.) Entre las obras sobre Juan Rulfo se tradujo un ensayo de Carlos Blanco Aguinaga *(Realidad y estilo en la obra de Juan Rulfo)* en: Lateinamerikanische Literatur. Herausgegeben von Mechthild Strausfeld. Suhrkamp Verlag. Libro de bolsillo serie Materiales número 2041, Frankfurt, 1983.

por el narrador Günter Grass en alemán. Fueron eventos «cumbres» del festival y queda la impresión de que la presencia física del autor, su voz, ha ayudado más a la comprensión real del estado de alma de su obra que el trabajo crítico hecho, porque resulta que la apariencia de Juan Rulfo en lengua alemana difiere bastante de la del mundo de lengua castellana. Por varias causas y razones:

Los editores alemanes, dicho en términos generales, prestan más atención al exterior que al interior de un libro. La publicación de la novela y los cuentos de Rulfo en 1958 y 1964 fueron, ciertamente, actos de riesgo por amor a la literatura, pero de la reedición de 1984 —en un tomo, libro bello, elegante— se hubiese podido esperar un poco más. No sólo fue tirado al lector con informaciones mínimas en la tapa y nada más; es que no contiene los fragmentos («Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas»), ni tampoco los dos cuentos agregados por el autor en 1970. Y «El día del derrumbe» fue traducido ya; está en la edición intermediaria del «Suhrkamp Verlag». «Paso del Norte» el lector alemán lo desconoce hasta hoy.

Visto en el contexto general, la traducción de las obras de Juan Rulfo, hecha por Mariana Frenk, es buena. Se lee bien, tiene sentido para con el lenguaje alemán y riqueza de vocabulario. No se encuentran disparates (como tomando gatos por gallos), ni productos de fantasía (por ignorancia o desinterés) que un autor, por más fantástico que sea, no puede haber inventado. Además hay que advertir que el castellano y el alemán son lenguas extremadamente opuestas. Hay pensamientos, atmósferas reales o emocionales alrededor de palabras y el sonido de palabras, que no son transportables. Ejemplo: *El Llano en llamas:* la violencia, el viento violento, la tormenta de fuego que suena en esas dos «ll». Por otro lado, hay en alemán palabras que refuerzan el mundo de Rulfo. Ejemplo: la palabra «gris» (en alemán, «grau») no es solamente color o niebla; se la puede asociar emocionalmente con «Grauen»: el horror, el pánico, la angustia que inmoviliza al hombre. Pero hay dimensiones esenciales que se pierden con la trasposición. Una, la de los nombres propios. Hubiese sido un desastre traducirlos; pero más importante todavía que prólogos o epílogos, me parece, sería dar una posibilidad de entenderlos mediante una reflexión o una lista en el anexo. Pues para los lectores y parte de los críticos (no es lo usual aquí que sepan castellano), Matilde Arcángel da lo mismo que Matilde López o González; Corazón de María suena tan «exótico» como Retiro o Villa Devoto. Tomando los nombres Pedro Páramo, Susana San Juan y el de la hacienda, Media Luna, ¿cómo saber, imaginar, reflexionar sobre el posible significado que tenga la luna (que, además, en alemán es masculina, mientras que el sol es considerado femenino) en un país, un hemisferio, en donde el sol puede ser violador, agresor, puede dar miedo, puede quemar la tierra, la vida? ¿Y qué significará la luna media —quizá belleza en equilibrio perfecto y en movimiento— relacionado con la figura de una mujer? ¿Qué simbolismo guarda el nombre del apóstol Pedro —según la Biblia, duro e indestruible como piedra y guardador de las llaves del cielo— en conjunto con el páramo? ¿Y por qué la única mujer que ama y que nunca, de ninguna manera, puede alcanzar, lleva el nombre del apóstol San Juan? San Juan, como se llama también ese pueblo que parece infierno moderno: Luvina. Juan, nombre del autor.

El lenguaje de Juan Rulfo parece ser sencillo, pero es complicadísimo. Sus figuras,

su universo imaginativo, parece que son sencillos, pero son complejísimos. Y Mariana Frenk, con su traducción, tiende a simplificar, a armonizar, a hacer más soportable lo insoportable. En consecuencia, los textos pierden en intensidad, en agriedad, en brusquedad; también, en parte, su ironía. Tres ejemplos para concretizar algunos aspectos de lo dicho: primero, una tendencia sutil de aflojar responsabilidad ya se concibe en cierto títulos: «Nos han dado tierra»-«Man hat uns Land gegeben» (retraducido: «Se nos ha dado tierra»).

> «Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada... Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos...»

Odisea por un infierno. Y los responsables, los revolucionarios corrompidos, los héroes de la Reforma Agraria, en alemán se evaporan con la palabra «man». Es traducible sólo más o menos por «"uno" hace esto; "la gente", aquello»; pero «man» es más anónimo; en última instancia «man» siempre es nadie.

Segundo: traducir es el arte de captar el espíritu de una obra. Traducciones literales suelen crear monstruos. Pero a pesar de esto, hay que buscar el acercamiento, el equivalente más próximo posible. Mariana Frenk lo trató con palabras menos usadas, un poco antiguas, hasta anticuadas, reforzando así la impresión de mundo arcaico o medieval que muchas de las críticas alemanas reflejan. Ejemplo: «tristeza», clave en la obra de Juan Rulfo, clave para la literatura mexicana, latinoamericana. El equivalente alemán exacto es «Traurigkeit», y hasta hay que reforzar «Traurigkeit» de alguna manera para alcanzar la dimensión rulfiana. Pero Mariana Frenk suele traducir tristeza con «trübsal»; en su fuente, una palabra muy bella. Contiene la imagen que algo —como un agua clara— se pone sucio, opaco; pero con esto implica la esperanza, que el agua se va a poner clara otra vez. Es decir, «trübsal» pertenece a un mundo interior más leve y más pasivo. Falta el peso del desconsuelo y la desesperanza. Falta la extrema soledad. Le falta la oscuridad a la melancolía. Falta la destrucción violenta absoluta, ese «nunca más». Falta todo lo que es Pedro Páramo hacia el final de su vida.

Tercero: el cuento «No oyes ladrar los perros». Dejando aparte suavizaciones y armonizaciones, es uno entre los ejemplos más graves de destrucción de esencia mediante una traducción. El cuento puede leerse como una variación o como contrapunto a la leyenda de San Cristófero: un padre lleva a su hijo adulto, malherido —moribundo, muerto—, sobre sus hombros, no pasando aguas, sino montañas, para salvarlo, para hacerlo curar en el pueblo, que debe quedar cerca. Y el hijo le pesa, lo agota cada vez más, y es su maldad que enajena al padre de sus sensaciones físicas y de toda esperanza. El hijo lo asfixia, lo está matando, hace que el padre ni pueda oír ladrar a los perros.

> «La luna iba subiendo, casi azul, sobre el cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.
>
> —Todo esto que hago no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre, porque usted fue su hijo; por eso lo hago..., porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí... Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo".

—Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde arriba, porque yo me siento sordo... ¿Lloras, Ignacio? ¿Le hace llorar a usted el recuerdo de su madre...?»

El estado de alma, toda la tragedia de ese diálogo y monólogo del padre para con su hijo, está, en su dimensión esencial, escondida, expresada en el «tú» y el «usted». De cómo y cuándo el padre lo dice. De cómo, en el recurso del cuento, cambia su actitud diciendo usted o tú al hijo. En la versión alemana todo esto ha sido aplastado. El padre dice tú, como lo hace toda la gente decente. Y basta. [2]

Los primeros —escasos— comentarios a la publicación de *Pedro Páramo* en 1958 (debo gracias a las editoras Carl Hanser y Suhrkamp, que me facilitaron el trabajo con sus archivos) llevan títulos como «Balada de México», «Una Voz de México», o asocian las danzas de esqueletos oriundas de la peste en tiempos medievales. La crítica es más bien superficial, haciendo sentir inseguridad y distanciamiento. Alabando al «joven» autor como artífice, fascinante estilista, gran narrador, se habla de la novela como de un drama, un hechizo que se va desarrollando en un mundo lejano, antiguo, ibérico, indio —en todo caso: exótico. Hay quienes hacen alusiones a Miguel de Unamuno; sobre todo a sus meditaciones sobre Don Quijote, encontrando paralelos entre lo irracional incorporado en las figuras del Quijote y Pedro Páramo—. Una excepción: la interpretación y visión del crítico Werner Helwig, que publicó varios artículos bajo el título «Orfeo mexicano» —y que, apesar de que se repite, no se cansó de seguir llamando la atención sobre la importancia y la calidad de la obra de Juan Rulfo también para nosotros.

Werner Helwig se dejó conmover por el mundo imaginativo rulfiano. Se acerca por una escultura indígena mexicana; por un cráneo, hecho de cristal de roca, que expone el British Museum. Después, encaminándose hacia «Comala», pasa por las altas culturas indígenas, las épocas de conquista y colonia, no silenciando nuestro (el europeo) desenvolvimiento violento correlacionado con arrogante desconocimiento sobre lo que sucedió y sucede en el hemisferio latinoamericano. No olvidando

---

[2] Tres pruebas de la traducción de *Pedro Páramo:* a) Respuesta a: quién es él: «Un rencor vivo»=Gift und Galle=literalmente: veneno y bilis; dicho para caracterizar una persona malhumorada. b) Comala: parece «Que no le habitara nadie: —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie»— ...Hier wohnt niemand=... aquí no habita nadie. c) Original-traducción y retraducción de un fragmento (págs. 38/52), en que se tiene también ejemplo del cambio del tú, dirigido al lector, por el «man»:

«Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso lo oyes, pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.»

«Dieses Dorf ist voller Echos. Es ist so, als ob sie in dem Hohlraum zwischen den Wänden oder unter den Steinen eingeschlossen wären. Wenn oder man geht, hat man das Gefühl, daß jemand hinter einem hergeht. Es knirscht. Und man hört Gelächter, sehr altes Gelächter, das schon müde vom Lachen ist. Und Stimmen, die schon abgenutzt sind. All das hört man. Es wird einmal ein Tag kommen, denke ich immer, da werden all diese Geräusche verstummen.»

«Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece, como si estuvieran encerrados en el hueco entre las paredes o debajo de las piedras. Cuando uno camina, uno tiene el sentimiento que se le sigue alguien detrás. Crujica. Y uno oye risas, carcajada muy vieja, que ya está cansada de reír. Y voces que ya se han degastado. Todo eso uno lo oye. Llegará una vez un día, lo pienso siempre, en que todos estos ruidos se apaguen.»

recordar Sor Juana Inés de la Cruz, Helwig es el primero que explica claramente que *Pedro Páramo* es la historia de muertos, de un pueblo muerto, contada por los muertos. Y hace sentir, hace intuir, qué realidad esconden esas voces muertas; cuánto habrá costado a Juan Rulfo hacerlas oír. Y como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez el *Pedro Páramo* le evoca la mitología, la tragedia griega: Juan Preciado —Juan Rulfo— un músico Orfeo. Su camino a Comala, el camino hacia el Hades.

La primera recepción crítica a *El Llano en Llamas* (1964) fue casi nula. Excepción: Werner Helwig, que pone el acento en los cuentos «¡Diles que no me maten!» y «No oyes ladrar los perros». Ve al padre llevar su hijo moribundo a un pueblo natal que, como Comala, es el Hades —el dominio del dios de los muertos del Rey de los Infiernos.

> «Vine a Comala porque me dijeron que acá vive mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera...
>
> —No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro...
>
> Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.»

El eco alemán a los sueños, las pesadillas, la angustiosa voz de Juan Rulfo —voz de su pueblo— es mejor, más sensible, cuando *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* son reeditadas en la renovada «Bibliothek Suhrkamp» (1975 y 1976). El autor ahora es presentado de parte de la mayoría de los críticos como uno entre los grandes «realistas mágicos», respectivamente, como perteneciente a la llamada literatura mundial. Hay alusión, aunque no expresada, a Dante: Juan Preciado, que busca el paraíso, encontrando un cementerio endemoniado. Hay críticas, en las que se sitúa la obra en la realidad mexicana y en el tiempo histórico más o menos indicado por Juan Rulfo; (época de Porfirio Díaz, 1877-1911; Revolución Mexicana, 1910-1919; Contrarrevolución de los Cristeros, 1926-1929, con alusión a los «Guerrilleros de Cristo Rey» en el entonces conocidos por su mala fama en España), pero, junto con la fijación del tiempo, tratan de captar, comprender y hacer comprender a otra visión o categoría de tiempo, esencial del universo poético rulfiano. De cuando en cuando, se encuentran traducción y explicación de posibles simbolismos de algunos nombres propios [3].

Al mismo tiempo salen críticas negativas o, mejor dicho, críticas que dan vergüenza, pues poco tienen que ver con la obra de Rulfo, mientras que, por

---

[3] Quizá sea útil entreponer las siguientes informaciones:

a) Lo dicho se refiere a la República Federal de Alemania (RFA), Austria y Suiza. No incluye la República Democrática de Alemania (RDA) que, dicho en general, ha publicado más autores latinoamericanos y mejor. b) Lo que obstruye la recepción fundamentalmente es la actitud mal llamada «eurocentrismo» (la ignorancia y el desprecio incluye la literatura italiana, española, portuguesa). Es decir: hay medios que dejan de lado esas literaturas casi por completo (ejemplo «Der Spiegel»); críticos, que se ven como «papas de la literatura» se consideran superiores a productos «de subdesarrollados», «del Tercer Mundo»; diarios/radioemisoras dan, en la regla, escaso lugar/tiempo para críticos especializados en esas literaturas, que, si trabajan como libres, se los paga mal, igual que editoras a las traductores.

Por mi consideración se han logrado ya pequeños progresos y, aparentemente, según mi experiencia personal, crece el interés y la sensibilidad entre los lectores.

espejismo, reflejan nuestro estado de alma. Se percibe en ellas, aunque sutil, una tendencia a la superficialidad turística. El arte y, sobre todo, la crueldad de los aztecas (y sus cruentos sucesos, los mexicanos de hoy): folklore, deleites de terror, olvidando, por ejemplo, que en la época azteca en Europa reinaba la tortura, la Inquisición al lado de varias barbaries institucionalizadas. En consecuencia, Juan Rulfo aparece retratado como talento o artífice primitivo, o nativo, o violento o exótico. Un talento, que, entre culto/nostalgia orgiástica a la muerte, entre aztecas, conquistadores, guerras civiles que son la misma cosa que revoluciones (no hay explotación, no hay agresiones/guerras de los Estados Unidos contra los Estados Unidos de México), un talento, que, entre miseria, crimen y otras asquerosidades, ha creado una gran novela: salvaje —bárbara— monumental. Se compara *Pedro Páramo* con los frescos de Diego Rivera (no hay mención ni de José Clemente Orozco, ni de José Guadalupe Posada y sus célebres calaveras). Y se entiende que lo bueno u original que haya es de influencia europea. Parece absurdo. Esos frutos de inteligente lectura serían realmente incomprensibles, si no se considera la historia alemana recientemente pasada; respectivamente: los esfuerzos de olvidar, de borrar de la memoria y de la consciencia, lo que fue el nacionalsocialismo, el imperio de Hitler, la Segunda Guerra Mundial. Aunque no disculpa, explica la ignorancia ligada a hipocresía y soberbia, explica esa impiedad ante la desolación, el sufrimiento extremo, la agonía de los seres humanos que se siente en la obra de Juan Rulfo.

Por otra parte, hay dos críticos que sobresalen. Sobresalen también como contrapuntos indirectos, muy claros, a tendencias deformantes, destructoras.

La una es de Jürg Weibel, suizo, y, por tanto, libre de barreras de pensamiento provenientes de pasados oscurecidos. Es el primero en descubrir «el Kafka latinoamericano» en Rulfo, abriendo con ello una fuente, una posibilidad de acercamiento, de comprensión real para los lectores alemanes. Aunque de geografías y de lenguas opuestas, la reacción elemental del lector, la perplejidad, la conmoción ante la obra creadora rulfiana, constata Weibel, es de la misma esencia, de la misma calidad que ante el mundo kafkiano. Lo que ambos universos reflejan con extrema transparencia: angustia. La angustia del hombre moderno (sea latinoamericano, sea europeo, sera rico o pobre —no se da posibilidad de evasión al exotismo—). La opresión, hambre material y espiritual, cárceles, laberintos —caminos que conducen al estanque, a la asfixia, a la nada; persecución— o el sentirse perseguido; la deshabitación, la perdición en el mundo, en el cual ya no hay dónde enraizarse —aislamiento— soledad: los temas de Kafka como de Rulfo. Y Jürg Weibel lo ilustra por los cuentos «Macario», «El Hombre», «La noche en que lo dejaron solo».

La otra crítica es del escritor alemán Hans-Jürgen Heise. Es el primero que ubica con gran intensidad cuentos y novela en su lugar geográfico concreto y en la vida del autor. Describe Jalisco, ese Estado en el occidente del país, tierra caliente,

---

c) Hay que mencionar como gran excepción a Walter Haubrich, corresponsal político de la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» en Madrid. El sabe y entiende mucho de asuntos latinoamericanos también, y de sus escritores. Si puede, informa sobre libros y escribe impresionantes retratos y ensayos sobre autores.

árida, quemada por un sol inclemente, y una zona montañosa muy fría. Describe ese paisaje hostil, sin misericordia para con los seres humanos desde el ambiente, la atmósfera que reluce en la obra de Rulfo. Nombra a San Gabriel, pueblo natal del narrador; «San Gabriel», las dos palabras con las que comienza el cuento «En la madrugada»: Una visión suave, de gran belleza poética, la neblina que se está levantando hacia el cielo, disolviéndose al salir el sol. Pero no se da vista a paisaje de transparencia exterior o interior. Lo que se expone a la vista es un homicidio. Un día, en que el viejo vaquero Esteban mata a don Justo, su patrón. Sin saber por qué, cuándo, cómo.

> «Qué dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal...»

Y recae la niebla, envolviendo todo en aparente calma. Calma llena de rencores, de pisos dobles que quizá escondan voces, risas irónicas, que ya relucían en el nombre —«Justo»— de ese precursor de Pedro Páramo.

> «Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, pues don Justo era el dueño de la luz...»

Paisajes y tiempos sin misericordia, tiempos —historia hecha por hombres contra hombres—. Juan Rulfo en una conversación con Juan Cruz («El País», 19-8-79) explica el porqué de población criolla, no mestiza en Jalisco: «... la conquista fue el exterminio, exterminaron a todos los indígenas, no quedaron indígenas...»

Tomando el camino desde San Gabriel, acercándose por «Luvina» a «Comala», Hans-Jürgen Heise se detiene ante el exterminio de su familia por cristeros —matanza a la que Juan Rulfo, siendo niño, sobrevivió—. Y constata Heise, que él, ese gran creador, haya escrito una parábola social, y un juego de máscaras sobre su estado de alma. Describe el México rulfiano como un país de voces interiores. Ve la razón y la raíz del hecho, que sus protagonistas parecen fantasmas o sombras, dando la impresión de lo irreal (no irracional), en que ellos son recuerdos. Son voces, recuerdos protegidos y guardados en la memoria del autor. Ve en Juan Rulfo un poeta que escribe desde el silencio, que escribe silencio haciendo sentir indescriptible pena. La pena de seres humanos, a quienes ningún dios haya dado expresar lo que sufren.

> «... Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenitas y después más clara, la música de una flauta...»

«Macario»: Es el mismo que cuenta un niño, quizá un joven, que está fuera de sí, o que perdió su equilibrio mental para siempre. ¿Cuándo, por qué razón, qué es lo que sucedió? Vive en casa de su madrina. Un sirviente, a quien no se necesita pagar, pero a quien se lleva diariamente a misa. Macario: encarcelado en varias cárceles, entre muros de angustia. Dice que dicen, que está loco, un loco violento, que mató a una mujer. Sufre frío, sufre de un hambre insaciable eterna. La única persona que entra en sus cárceles: Felipa, la cocinera. Visión de amante, recuerdo de la madre, quizá, en

una regresión a la primera infancia. No hay Matilde Arcángel en el mundo de Macario, ni herencia de ella. Hay, quizá, un eco de música, que al mismo tiempo es deseo u obsesión de autodestrucción:

> «Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo, primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura...»

A Macario le espanta la idea de que pueda enrabiar a su madrina. Y posiblemente no sea el miedo al infierno «per se» que le aprisiona, sino la absoluta soledad. La soledad sin fin. Dice al final del cuento, revelando la impiadosa crueldad que pueden tener fervientes feligreses cristianos, que enojándola, la madrina pedirá:

> «a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están...»

A Macario nadie lo ha tomado en sus brazos, contándole que su papá y su mamá están en el cielo, esperándolo. O, que sus padres le estén muy cerca, que aunque él no los vea, ellos lo ven. Y lo aman. Para él no hay nada que para un niño pueda transformarse en consuelo con el paso del tiempo. El tiempo está parado. No hay liberación. Nunca. Jamás. «Macario» es el primer cuento que escribió Juan Rulfo, y es único entre ellos. Reaparece, transformado, en Pedro Páramo. En la persona de Susana San Juan, en la cual es posible ver un recuerdo a la emperatriz Carlota, esposa de Maximiliano de Habsburgo, la que, con veintiséis años, en México, perdió la razón, y siguió viviendo después sesenta años en el aislamiento, la oscuridad espiritual. Susana San Juan —en ella como en Matilde Arcángel— también puede verse como un recuerdo del autor a su madre.

En un retrato de Juan Rulfo, Walter Haubrich lo cita, como todavía hoy, con voz dolorida, cansada le dice «... y entonces, cuando yo tenía seis años, ellos mataron a mi padre.

Con un tiro en la nuca estando detrás de él. Un asesinato cobarde. Mi madre murió poco después. Y al paso de pocos años exterminaron a casi toda mi familia... A mis dos abuelos, a los hermanos de mi padre. Gracias a Dios, a mí y a mis hermanos nos quedó nuestra abuela, madre de mi madre. Era el tiempo de la gran violencia de los cristeros en México, especialmente en el Estado de Jalisco...»

> «Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte, por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos...» *(El Hombre.)*

Creo, que por primera vez comprendí, qué es lo que dijo Juan Rulfo, cuando (en la ya citada conversación con Juan Cruz) explicó que había buscado un libro, un libro

que en ninguna biblioteca encontró. Que sentía, que necesitaba leer este libro. Y que es por esto que escribió el *Pedro Páramo.* Y antes, como ensayos, como caminos a «Comala», los cuentos. Escribió lo que necesitaba leer. Que necesitamos leer. Escribió obsesionado, desesperado, bajo peligro de enloquecer, bajo peligro de vida para salvarse.

> «... Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas¡ ¿por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?...
>
> —¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo Juan Preciado?
>
> ...Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren de miedo...».
>
> (*Pedro Páramo*).

Sobrevivientes de los campos de exterminio alemanes en los años del nacionalsocialismo, en testimonios, dicen que hubo momentos —reconstruidos después como horas, días, semanas— de que no tienen memoria. Que son un vacío absoluto. Por ejemplo: de la llegada y entrada en Auschwitz: no saben cómo fue. No recuerdan persona, brutalidad, hambre. No recuerdan dolores físicos duros. Están ante la nada. De esa misma vivencia me hablaron amigos latinoamericanos sobrevivientes de reciente tortura y prisión. Y dicen que había épocas, también reconstruidas después —tiempos de aislamiento— cuando esperaban tortura, tenían que presenciar tormento ción de otros, bajo tortura —en que se le paró, se le paralizó el tiempo. Que perdieron la noción, el sentido para con el tiempo. Que ante estos espantos y dolores insoportables no había ya sucesión de minutos, horas, días. Tiempo sin fin. Eternidad de los infiernos—. Y la vivencia ésta —en su esencia— es inexpresable, incomunicable. Sólo, quizá, por intuición se capte algo. Escuchando a los amigos mios, pasé momentos, extremos sentimientos de asfixia física, pero era sólo una sombra del miedo de ellos, era como verlo en un espejo.

Este miedo lo percibo en la voz de Juan Rulfo. Comunica lo incomunicable por el sonido del conjunto, la música de su narración; pienso, por esto, que sea posible que el universo imaginativo rulfiano, quizá, sea más sencillo, más brutalmente real en su origen de lo que suponemos y a la vez mucho más complicado, complejo, pienso, que la maestría —única en la literatura, advertida por crítica y lectores— que esa maestría, con que crea un clima de angustia ese lenguaje casi hipnótico, con que logra hacer parar el tiempo, que todo eso no sea la raíz, sino la consecuencia de un esfuerzo, una necesidad elemental desesperada, de decir, llevar a la luz, lo que hasta entonces nadie logró decir.

A seres humanos que sobrevivieron tortura físicamente, que sobrevivieron matanzas, violencias extremas, se les ha destruido algo de su esencia. Para siempre. Son, en parte, muertos-vivos. Han sido confrontados con el mal absoluto, incorporado en hombres como ellos mismos, con el contra-hombre. Y nunca jamás van a recuperar la confianza elemental en sus semejantes; nunca una seguridad existencial. Había y hay tantos. Y entre ellos, niños. Más frágiles todavía, más indefensos. Y se les deja más solos, pues muchos adultos suponen, habiendo olvidado su niñez, que todavía no saben sufrir como ellos; que olvidan pronto... Y es que en el desastre para un niño se esconde un desastre más: no comprende el porqué de la muerte. Y con la

soledad extrema, la angustia que lo paraliza, siente, si no le llega el consuelo, la ayuda que necesita, que su padre lo ha dejado solo. Empieza a ver en su padre el culpable. Y en vez de amor, empieza a crecer rencor, odio hacia el padre desaparecido.

> «"Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primeros que los tuyos"...
>
> ¿Por qué había dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de el. O tal vez no. "Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberle dejado sólo en nuestra última hora, porque era también la mía; era únicamente la mía. El vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara..., frente a él y frente a ti y tu no más llorabas y temblabas de miedo"...»
>
> (*El Hombre,* cuento, en que como «leitmotiv» suenan las palabras: «No debí matarlos a todos...»)

¿Un hombre? ¿Uno solo? —Siempre uno está solo en la situación existencial extrema, ante la gran violencia. Millones y millones de seres humanos, únicos: solos. Y Juan Rulfo— su voz. Coro de todos, cuya voz no se quiere oír. Grito de todos, que se trata de apagar con terror. Grito del silencio.

En sus cuentos —desastres de la violencia—, las geografías de los infiernos interiores coinciden con geografías de infiernos exteriores —en un camino lleno de ruinas, sombras, trampas— hasta llegar a «Comala». Variaciones de homicidios, fratricidios, masacres; variaciones de relaciones padre-hijo, hijo-padre; voces de niños, recuerdos de niños. Los desastres de la violencia: y nunca resuelven nada. Y que dicen que seres humanos no necesariamente se transforman en justos, si sufren insoportablemente: hambre, pobreza, injusticia institucionalizada. Y que dicen que hombres, confrontados con infamia, frialdad, maldad; que hombres, que sufren más que aguanta un hombre, no se transformen necesariamente en buenos. Lo destruido queda destruido.

¿No hay arco iris? ¿No hay, en ninguna parte un Cristo, que tome un hacha y destruya su cruz —como lo pintó José Clemente Orozco—? Los personajes de Juan Rulfo evocan o maldicen a Dios, a los ángeles, a los santos. Nunca a Cristo. Con una excepción: en el cuento «La noche que lo dejaron solo». En él Juan Rulfo hace el esfuerzo —cristiano— de amar al enemigo mortal. Y más: considerar ese enemigo como igual a sí mismo ante el dolor y la angustia: Feliciano Rueda, un muchacho de catorce años —dejado solo en el camino, solo ante la noche, solo ante el espanto de encontrar sus dos tíos ahorcados por soldados—. Este niño evoca a Cristo. El «Cristo Rey».

¿Y la flauta? Creo que se la percibe, quizá, en sus sonidos más claros, en los personajes femeninos de Juan Rulfo. Se resisten. No pueden reconstruir lo destruido, pero sí: dar vida, crear algo que es nuevo. Susana San Juan, que no es madre de ningún hijo de Pedro Páramo. Matilde Arcángel. «La Caponera» y su hija en «El gallo de oro» —«...la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo» en *El Llano en Llamas.* Sin nombre, incluyendo a todas mujeres—. Ese cuento de violencia extrema es casi siempre tomado como ejemplo para demostrar la visión rulfiana fatalística e histórica, profundamente pesimista del mundo, del destino humano. Porque allí aparece la Revolución Mexicana como sombra, y a la vez, como guerra de embrutecidos, torturadores, asesinos, pero este cuento tiene un fin asombroso: «El

pichón», quien es el que lo cuenta ya fuera de la cárcel, encuentra a ésa su mujer, esperándole al salir de prisión. Y esperaba que lo matase. El había arrasado con sus amigos a su pueblo. El había asesinado a su padre. El había violado cruelmente a ella, entonces niña de catorce años.

«Tengo un hijo tuyo... Allí está.

Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados:

—¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre!

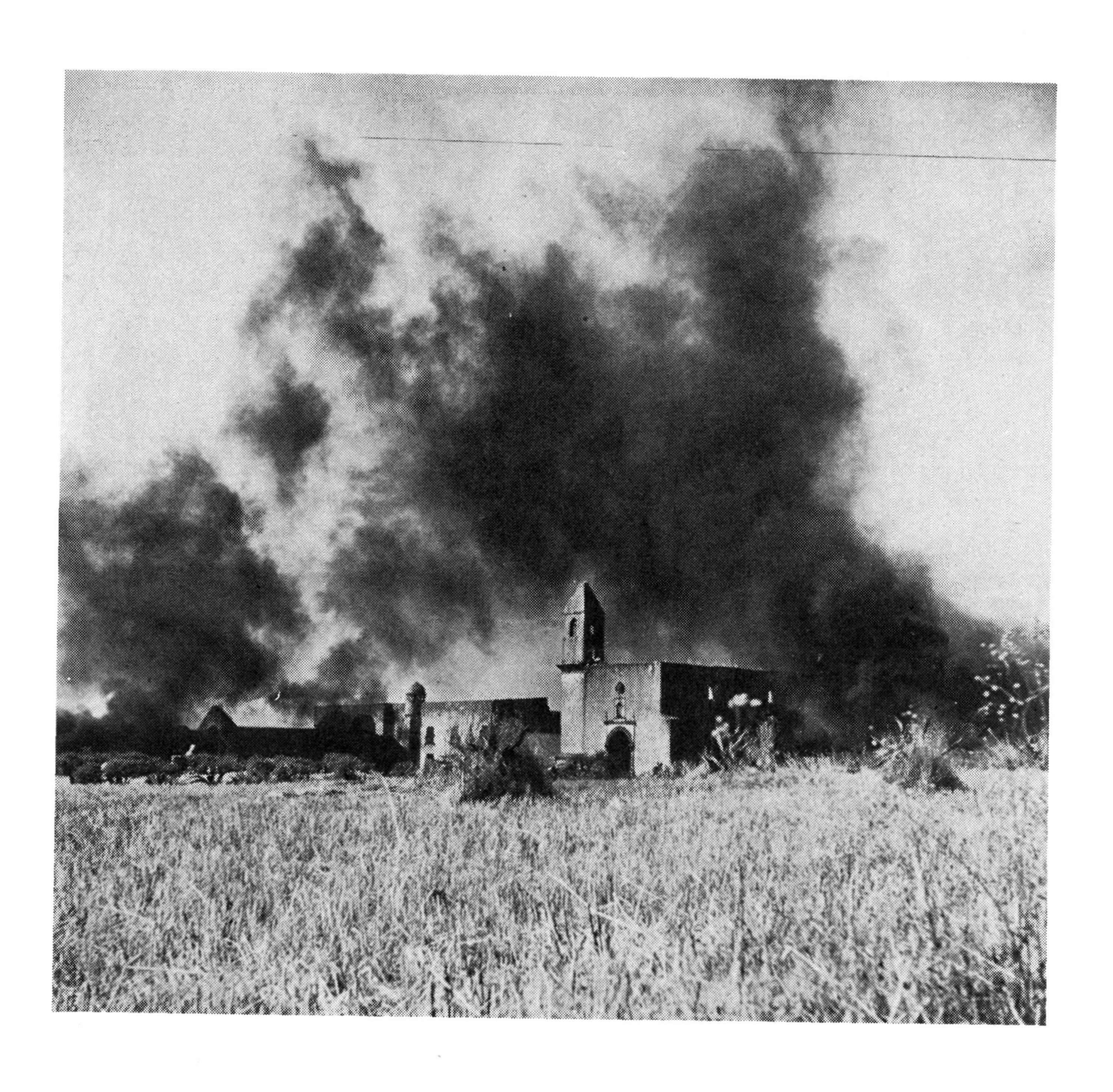
Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

—También a él le dicen *el pichón* —volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer—, pero él no es ningún bandido, ni ningún asesino. El es gente buena.

Yo agaché la cabeza».

ROSEMARIE BOLLINGER
76 Lübecker Strasse
2000 HAMBURG 76
(Alemania Federal)

El Llano en llamas



Juan Rulfo y *El Llano en llamas*

La distinción mallarmeana entre el estado bruto y el estado esencial de la palabra, expresiva, en el ámbito poético, de la revalorización de la intuición y de la vida interior frente al positivismo de fines del siglo pasado, abrió caminos nuevos a la comprensión del hecho literario, tal como éste fue evolucionando a lo largo del presente siglo con el peso creciente de la subjetividad y de la angustia del hombre moderno en el enfoque de la realidad, de la vida. «Un désir —decía Mallarmé— indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou inmédiat ici, là essentiel». La palabra bruta se refiere a las cosas directamente: narrar, enseñar, describir, nos da la mera presencia de las cosas, su representación. La palabra esencial, en cambio, elude representación externa, penetra las cosas, y por eso es siempre alusiva, sugestiva, evocadora. La palabra bruta es la de los sentidos; la esencial es la del pensamiento, la de la meditación; de ahí que el lenguaje del pensamiento sea el lenguaje poético. La idea ha de ser la preocupación del poeta, pues sólo así elude la informe invasión de las cosas y se acerca a la plenitud de su significación y de su sentido. Con la visión poética no nos alejamos del mundo; simplemente nos liberamos de su opaca inmediatez, de la banalización de lo cotidiano, para alcanzar a mostrarlo en una experiencia más rica y llena de contenido.

Sólo en ese sentido se puede hablar, como se viene haciendo en relación con la literatura más moderna, de una destrucción de lo «real»; en verdad, sólo es destrucción de lo externo, de lo dado en la vida cotidiana. En el gran arte, la imagen se convierte en una negación vivificante, pues expresa el trabajo ideal del pensamiento por el cual el hombre niega la naturaleza inmediata —hay que cuestionar las apariencias si queremos comprender el mundo— y la eleva a un nivel superior para conocerla más profundamente, libre de su escoria, en su profunda significación humana.

M. Blanchot ha mostrado lúcidamente que vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de él, desinteresarse de él; es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para mejor manejarlas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas.

Que Rulfo ha traspuesto a este tratamiento profundo de la imagen todo el caos de sensaciones e impresiones de la historia real de su pueblo, en una tensión angustiosa entre la violencia externa y la meditación desesperanzada, es cosa que reconoce Octavio Paz, si bien sólo en un aspecto parcial, el que se refiere al tratamiento del paisaje: «Juan Rulfo —dice— es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen, no una descripción, de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura expresionista,

sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo*». Conclusión bien cierta si no entendemos por ese «otro mundo» ajenidad, sino potenciación máxima, que nos muestra a este mundo más como es en verdad, esencialmente.

Aclaración ésta no ociosa, pues se tiende en general a buscar la clave del «fenómeno Rulfo» en su radical subjetivismo, en esa angustia esencial del «solitario sin fe para quien todas las cosas que lo rodean son símbolos mudos» y en un análisis infinito de su particularidad psicológica y mental, olvidando que toda palabra poétida denota simultáneamente un referente externo y una actitud subjetiva y que esa palabra sólo se logra en la coherencia emocional de los dos factores.

Blanco Aguinaga, en una sagaz caracterización de nuestro autor, nos dice: «Rulfo aparece en las letras mexicanas lleno de la angustia, al parecer sin solución, del hombre contemporáneo, y aparece —concretísima realidad nacional— en el después de la Revolución que presagiaba el descreído Solís de *Los de abajo:* aparece sin fe, contemplando tierras secas, caciques, el maíz que no crece, el polvo, el viento sin sentido, las peregrinaciones a Talpa, los crímenes mecánicos y primitivos, la soledad y miseria mudas de los hombres de campo; convencido de que hay sueños interiores que no se resuelven con el mensaje social... No queda ya ninguna fe exterior en que apoyarse. En su lugar, la violencia sorda, el fatalismo y esa angustia lacónica, quieta, que preñan los cuentos y la novela de Rulfo». Todo esto es bien cierto, salvo que la impresión que nos queda y que sigue trabajando nuestra imaginación después de la lectura de sus obras, es la tremenda fuerza con que nos penetra una realidad histórica y humana concreta, concretísima: la de un momento de la vida de su país, de México; la de la condición tristísima de su gente campesina. Así, mal podría abstraerse a Rulfo de su medio, de la historia reciente de su país. Rulfo es un escritor de América, por serlo de México, y heredero, descendiente, además, de esa conmoción continental que fue la Revolución mexicana. Cierto que no hay en Rulfo el mensaje social expreso y directo, porque disuelve dentro de sí el complejo conflicto vivido; pero es para recrearlo en un nivel más alto, en la esfera del arte, como un destino trágico que se abate sobre el pobre hombre de la tierra, moviéndonos así a una sobria y viril piedad por su destrucción.

* * *

La situación de los campesinos mexicanos tradicionalmente y hasta la época del Porfirismo fue de una sujeción y explotación que los hundía en el subconsumo, en la miseria, arrebatándoseles, incluso, en no pocas ocasiones, los predios comunales. El plan de San Luis Potosí, de Madero, no dio respuesta a las necesidades campesinas. De ahí el pronunciamiento de Zapata, que se formalizó en el Plan de Ayala y los movimientos de Orozco y Villa en el Norte que movilizaron a la gente de la tierra con reclamos semejantes. Denunciaba Zapata que «los pueblos y ciudadanos mexicanos no son más dueños que del terreno que pisan, sin poder mejorar en nada su condición social y sufriendo los horrores de la miseria». En plena guerra civil, el asesinato de Madero levantó innumerables grupos guerrilleros, nutridos en buena

parte de campesinos, por todo el país. Al final, con Carranza y Obregón, fue triunfando la facción que representaba un proyecto de dimensión nacional respaldado por las clases urbanas. Estos grupos, más coherentes y poderosos, hicieron triunfar la Revolución; pero los campesinos quedaron postergados, sumidos en la misma condición precaria de siempre. Con la muerte de Zapata y Villa quedó silenciada y muerta la aspiración más hondamente popular de los campesinos, que fueron así fácil presa de la posterior rebelión de los cristeros, movimiento que había levantado las consignas agrarias no cumplidas. En resumen, la condición campesina desde el Porfirismo hasta la consolidación de la Revolución no había mejorado. Parecía que un destino adverso condenaba a esa población para siempre a la desesperanza y a la frustración. Enardecidos por la promesa revolucionaria, arrastrados por el vendaval, se hicieron guerrilleros errabundos, bandidos, salteadores, y se vieron al final despojados, preteridos, condenados a la miseria y al olvido.

Este es el material, el contenido vivo, que da profundidad y densidad moral y estética a las preocupaciones artísticas y humanas del escritor Juan Rulfo. Un somero examen de los cuentos de *El Llano en llamas* lo muestran sobria pero intensamente. En todos ellos se trata de episodios individuales, de propósitos y fracasos, de angustias de diversos personajes anecdóticos; pero el personaje principal, aunque no mencionado sino al pasar, aunque no esté presente en el relato, es el hecho efectivo y real de la lucha de los campesinos antes, durante y después de la Revolución; el peso y las consecuencias negativas de esa lucha están en la raíz del conflicto humano, de la situación presentada.

El Llano en llamas nos relata un episodio de ese vendaval de la Revolución que arrancó a los campesinos de la tierra que lucharon contra los federales y acabaron en el bandidaje, siendo el terror de «todos los alrededores del Llano». Revolucionarios «aunque no tengamos por ahora ninguna bandera por qué pelear», recuerdan las reflexiones del personaje de *Los de abajo:* «Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinitas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal». El relator, en la narración de Rulfo, acabó en la cárcel. Al salir le espera la muchacha que robara y en la que tuvo un hijo. «Era —dice— igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre». Mas la mujer, su mujer, anuncia la nueva vida: «Pero él —dice por el niño— no es ningún bandido, ningún asesino. El es gente buena».

Es que somos muy pobres, aunque no tiene fijación temporal, sí muestra con punzante hondura el sufrimiento que se deriva de la triste condición del hombre de la tierra. La fuerza destructora de la pobreza arrasa las humildes esperanzas de un hogar campesino. La miseria hizo que las dos hijas mayores acabaran en la prostitución. Queda la hija pequeña, adolescente, a la que los padres esperan salvar porque han logrado comprar una vaca y ella será la dote que permita a la muchacha casarse con un hombre que la quiera. Pero la fatalidad desata los elementos naturales: una inundación, una correntada, mata a la vaca, tal vez también al ternerillo que la

acompañaba. Y los padres saben, amargamente, que también perderán a la última hija, que terminará por prostituirse como sus hermanas, y ello porque son muy pobres.

Nos han dado la tierra nos muestra la amargura del campesino que luego de luchar por la Revolución —tierra y libertad— ha sido desarmado y pagado con una extensión de tierra seca, estéril, donde sólo podrá cosechar los frutos amargos del abandono y de la muerte. Inevitablemente, viene a la memoria la reflexión desconfiada del personaje de *Los de abajo:* «¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie...! ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos...! ¡Lástima de sangre!».

La Cuesta de las Comadres es otro relato del fracaso de las esperanzas campesinas con el resurgimiento de los caciques. Cuando se hizo el reparto de tierras, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres les había tocado a los sesenta que allí vivían. A los Torricos les había tocado nada más que un pedazo de monte; pero al poco tiempo ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra. A los campesinos, impotentes para evitar el despojo, no les quedaba sino desaparecer. Se iban. Eso es todo. Los Torricos se habían hecho asaltantes, bandoleros. Alejaron a los campesinos. Despoblaron la tierra. El relator quedó y pudo contarnos la historia gracias a que logró matar al último de los Torricos.

¡Diles que no me maten! con acentos de tragedia clásica, nos relata el crimen cometido por un pequeño ganadero que ve morir uno a uno sus animales por la sequía, sin que su vecino y compadre permita que los salve en los pastos ricos de su campo vecino. Antes, al contrario, éste le mata los animales que el pequeño ganadero introduce clandestinamente en la noche en el campo de aquél. Nuestro personaje, desesperado, mata a su compadre. Su larga vida posterior será una permanente huida de la justicia, a cuyos agentes irá dando lo poco que le quede. Incluso su mujer se escapa de su casa. Así llegará a la vejez, despojado de todo, hasta que un día es aprehendido por un grupo de soldados. Pide a su hijo que interceda ante el coronel que manda las fuerzas para que no le maten. Pero el coronel es el hijo de aquel don Lupe a quien treinta y cinco años atrás había matado.

No oyes ladrar los perros es otro episodio que puede inscribirse en la época revolucionaria. «La revolución —leemos en *Los de abajo*— es el huracán y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval.» Ignacio es otro caso del hombre arrastrado por las convulsiones del país a la vida aventurera y al bandidaje. En un encuentro, matan a todos los compañeros del grupo de Ignacio, quedando éste malherido. El padre, que ha maldecido al hijo desde que supo que andaba trajinando por los caminos viviendo del robo y matando gente, lo carga y lo lleva doce horas sobre sus hombros hasta llegar a un pueblo donde encontrará un médico.

La noche que lo dejaron solo acaece en la época de los levantamientos contrarrevolucionarios de los cristeros, en que se soliviantaba a los campesinos renovando las promesas que la Revolución no había cumplido. Un niño, un muchachito, debe llevar, clandestinamente, armas a una aldea, a través de una abrupta sierra. Cuando, tras una

penosa travesía, llega el muchachito a los ranchos, ve los cuerpos colgantes de sus tíos, que han sido ahorcados por los soldados.

Paso del Norte, en fin, es uno de los muchos y tristes episodios de la contrata clandestina de mano de obra para los Estados Unidos. El hambre, la falta de trabajo, obliga a las pobres gentes a encaminarse hacia el Paso del Norte en busca de unos dólares para sostener a la familia. La mujer, los hijos, quedan solos a merced de la caridad, mientras el hombre trabaja de lo que sea para conseguir los doscientos pesos que ha de pagar para que le encaminen en la organización clandestina. El grupo de aspirantes debe atravesar a nado el río fronterizo, durante la noche. Los reflectores los descubren en mitad del río y, como dice el protagonista, «nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos». El, malherido, logra regresar a México, logra volver al hambre, a la miseria, con los suyos. Pero la mujer se le ha ido con un arriero.

El hambre, la miseria, la frustración, la desesperanza, la violencia, el fatalismo duro, insensible, que componen la pobre vida del campesino mexicano, son, como vemos, el elemento que inspira y late en la obra de Rulfo. Ciertamente, su elaboración del tema está hecha de distanciamiento y de una gran profundización a base de una rara maestría artística para presentársenos en imágenes esenciales; pero ello no hace sino reforzar e intensificar la captación y la carga dramática del tema; en este caso, la angustia y la desesperación de la pobre gente irredenta del campo mexicano. Y es, por eso, Juan Rulfo, uno de los grandes escritores de nuestra América, tanto por el nivel de la madurez y plenitud de su arte, depurado, escueto, clásico, como por su compromiso con la realidad, con uno de los graves problemas de América Latina.

Nos dice Hegel, a propósito de los artistas griegos, que en ellos encontramos por vez primera la forma humana, que no es ya la simple personificación de las acciones y acontecimientos de la vida humana, imponiéndose como la sola realidad adecuada. Si bien el artista halla su contenido ya elaborado en la realidad ambiente, no deja por ello de consistir su tarea propia en despojar a esa realidad de todos sus elementos accidentales y accesorios, para alcanzar un contenido humano verdaderamente espiritual que, concebido conforme a lo que es esencial, deviene la representación directa de las potencias eternas. En esto consiste verdaderamente el trabajo de creación espiritual, libre, sin mezcla de lo arbitrario, del artista. Y no es que la obra, así lograda, al espiritualizarse se desrealice, ya que su verdadera expresión se da en la forma exterior adecuada al espíritu, y sólo al espíritu; el contenido interno se realiza, por así decirlo, por sí mismo transpareciendo en toda su integridad a través de esa forma. La belleza clásica sitúa la individualidad espiritual en su medio natural y explicita la interioridad por medio de los elementos tomados del mundo exterior. Por esa razón, la forma exterior, así como el contenido espiritual que se realiza por su intermedio, deben ser liberados de todos los accidentes inherentes a la determinación exterior, de toda dependencia con respecto a la naturaleza, de todo lo enfermizo, de toda finitud, de toda provisionalidad, de toda preocupación que se apoye únicamente en lo sensible, para que su escueta precisión, que se confunde con la del carácter espiritual, llegue a un libre acuerdo con las formas generales de la figura humana. Sólo la exterioridad así depurada, de la cual ha desaparecido toda traza de debilidad y de relatividad, todo

vestigio de particularismo arbitrario, corresponde a la interioridad espiritual que ha de volcarse en ella y a ella incorporarse.

Rulfo ha logrado esta concordancia, esta coherencia emocional, estética entre el espíritu modelador y la realidad exterior, constituyéndose así en un clásico. Podemos volver una y otra vez a su obra seguros de que nos brindará siempre una lectura nueva y diversa, sin que podamos nunca agotar la riqueza de su contenido. Para entender el sistema de símbolos que los diversos críticos nos proponen como clave de la creación de Rulfo, sería preciso poseer con certeza la clave. ¿La poseemos? ¿Tenemos el sistema de concordancias precisas necesario? Considero que no. Rulfo ha sabido apresar en un haz apretado muchos de los rasgos esenciales y de los problemas esenciales de nuestra época; desde las referencias concretas —implícitas, pero concretas—, a las vicisitudes de un sector humano, hasta la angustia del hombre moderno ante el desarrollo del mal, de lo negativo, de lo inhumano o todo el repertorio de los problemas sobre el ser, la existencia y el destino que nos preocupan, palpitan en esa ancha y profunda meditación pesimista, desesperanzada, que es como un clamor sofocado, entrañado, que pide a los hombres piedad para los hombres.

AMALIA INIESTA
San Juan, 4129
1233 BUENOS AIRES

La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo

En la mayoría de los cuentos de Rulfo ocurren ciertos estados de trance o de oscurecimiento de la conciencia. Tal es el caso, por ejemplo, de «Macario», cuyo protagonista no se acuerda si ha ahorcado a alguien, como le han acusado; en «No oyes ladrar los perros» el padre no se da cuenta que el hijo ha muerto; o en «La Cuesta de las Comadres» el asesinato se lleva a cabo en un estado casi de embelesamiento. Podríamos multiplicar los ejemplos, pero lo que aquí nos concierne son los problemas que se producen al intentar describirlos. La interpretación más importante sigue siendo la de Carlos Blanco Aguinaga, cuya actitud se resume en las siguientes afirmaciones: «En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esa realidad fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia adentro» [1]. Habría que poner en claro que este concepto del fatalismo depende de una división entre la realidad externa y el mundo interno de los personajes, o sea, de una versión idealista de la conciencia. Esta premisa también puede verse en la siguiente descripción del mundo de *Pedro Páramo:* «El mismo fatalismo frente al mecánico y brutal acontecer exterior» [2]. Sin embargo, al tratar de ver qué es lo que sucede en el mundo exterior en cuentos como «Luvina», las palabras de Blanco Aguinaga sugieren que tal división resulta contradictoria: «Todo el acontecer del mundo de los hechos, exterior, parece haberse *achatado* en el meditar obstinado desde adentro» (el énfasis es nuestro) [3]. El carácter brutal y deshumanizado del mundo externo puede reconocerse en casi todos los cuentos: sus rasgos son la monotonía, la falta de color, la unidimensionalidad emocional del paisaje: éste se parece a un desierto, tanto en el plano literal como en el metafórico. Sin embargo, no puede sostenerse la división entre lo interno y lo externo. Por un lado, los paisajes desérticos revelan, al nivel de la percepción, el encierro emocional de los personajes; un paisaje determinado suele convertirse en la figuración de un estado emocional interno (el caso más notorio sería «Luvina»). Por otro lado, el impulso interno que lleva al asesinato sólo se percibe en los aspectos externos (el arma, el cadáver, la luz de la luna, etc.). A veces los dos procesos ocurren simultáneamente, como cuando el río en «Es que somos muy pobres» se percibe tanto dentro de la hermana del narrador como fuera de ella: él lo convierte en fatalidad. Por eso, no sería apropiada una lectura que separara lo interno (=subjetivo) de lo externo (=objetivo).

El proceso de achatamiento no es un factor pasivo, sino dinámico. El encierro

[1] CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana I*. Buenos Aires, 1972, pág. 97.

[2] *Id.*, pág. 98.

[3] *Id.*, pág. 96.

emocional desemboca en aquella posición de indiferencia desde la cual los personajes enfrentan el mundo social. «Nos han dado la tierra» demuestra que la indiferencia sirve para enfrentar la opresión sin tener que abrir las puertas a todo el odio acumulado (contienda que los campesinos inevitablemente perderían), pero evitando la identificación con el agresor o la desviación del odio hacia ellos mismos [4]. El concepto de la indiferencia corrige la falta de elementos dinámicos en el modelo pasivo del mundo interior que produce Blanco Aguinaga. También debería notarse que indiferencia y negación no son lo mismo, porque ésta afirme lo que niega. Tampoco invoca la indiferencia valores alternativos: en realidad no es una actitud valorativa. Niega el reconocimiento a lo que confronta; de allí que se asemeje a lo que Octavio Paz, en el segundo capítulo de *El laberinto de la soledad,* llama «ningunear».

Al atribuir a los personajes un mundo interior separado, Blanco Aguinaga y los críticos que lo han seguido tienden a restaurar el individualismo liberal que los cuentos mismos subvierten. Los personajes de Rulfo no viven según una separación entre lo interno y lo externo. Por no tener ninguna fe en alguna realidad externa, «objetiva», tampoco alcanzan a construirse un mundo interior claramente delimitado. Como consecuencia, no existe la noción de que la verdad surge de la conciencia individual. Los personajes no se acuerdan si han matado o no, aunque aceptan que podría haber sido. Lo cual no quiere decir que no exista ninguna verdad, sino que faltan los criterios acostumbrados para un concepto de la verdad objetiva: esta verdad pertenece al sistema social y legal, hacia el cual se mantiene una actitud de indiferencia. De esta manera se deja percibir la relación entre la ley y la narración objetiva y se explica la relativa ausencia de ese tipo de narrativa en la obra de Rulfo.

El hecho de que a los personajes les falten determinados elementos culturales que son normales para un lector «moderno», urbano, no quiere decir que su mundo sea simplificado, o que no hable de nuestra condición. Al contrario, subvierte nuestros propios conceptos de la conciencia individual. Faltándoles a los personajes el sentido moderno de pertenecer a la sociedad en cuanto individuos o ciudadanos, tampoco disponen del sentido tradicional de comunidad rural. Se encuentran vestigios de una cosmovisión antigua, como la actitud hacia los muertos, los ecos de los mitos, etc.; éstos son, sin embargo, sólo vestigios y no conforman un sistema de creencias. Los personajes no pertenecen ni a la sociedad tradicional ni al mundo moderno: están descentrados.

El cuento que mejor ejemplifica la falta paradójica de una conciencia moral es «En la madrugada». Lo más sorprendente del texto es la incertidumbre del viejo Esteban con relación a si mató a no a su patrón. El que no recordara los detalles sería fácil de aceptar, porque en cierto momento habrá perdido la conciencia. Pero decir que no se acuerda si ha matado o no es otra cosa, ya que esperaríamos que hubiese decidido de una u otra manera. La idea de que matara a don Justo lo es externo, pertenece al nivel de los rumores («díceres») emitidos por otros. No piensa en términos de ser culpable o no del asesinato porque no está consciente de un impulso interno de matar a don Justo. Para razonar cómo puede ser esto, debemos considerar en primer lugar la

---

[4] Ver FRANTZ FANON: *Los condenados de la tierra,* cap. 1.

estructura del tiempo. Los acontecimientos son recordados por Esteban, mientras éste se encuentra en la cárcel, después de un tiempo no específico. Pertenecen a lo ya ocurrido, sin posibilidad de cambio. Otro elemento importante es la interrupción por la violencia de una atmósfera inicial de noche y ternura. Los detalles de la violencia, aunque achatados, pueden interpretarse. El becerro y el patrón representan el acto de tomar lo prohibido, lo que está circunscrito por el tabú, y en ambos casos se trata de la ternura maternal, tema clave en los cuentos de Rulfo. En cuanto a don Justo, el tema emocional de posesionarse de lo que no le pertenece coincide con su papel como opresor social.

El sistema legal es desde luego una función del Estado, contra el cual en la guerra de los cristeros se articuló, como ha demostrado Jean Meyer [5], un sistema más antiguo de valores. Lo que se nos dice de la ley es que de ella no se puede esperar la justicia. Hacia esta ley, los personajes son indiferentes; dan otro significado a la palabra. Refiriéndose al hecho de que los hombres abandonan el pueblo a las mujeres y los viejos, dice el narrador de «Luvina»: «Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo» (pág. 102) [6]. Lo que se ve aquí es probablemente el vestigio de un sistema tradicional de control social basado en el ritmo de la naturaleza, en que la ley y el mito se relacionan estrechamente. Esta «ley» sirve para rechazar el sistema legal y borrar la responsabilidad moral. Esto nos ayuda a entender por qué, como ha dicho Rulfo con tanta precisión, todos sus personajes son culpables pero ninguno responsable. No hay mejor expresión de esta culpabilidad primaria que la afirmación de Susana San Juan en *Pedro Páramo:* «¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?» [7] El hecho de asumir esta culpabilidad no demuestra que es preferible a la culpabilidad legal; lo importante es el desmantelamiento de la legalidad burguesa para descubrir el juego del deseo, el tabú y la violencia, que se desarrolla por debajo del nivel de la indiferencia.

«Talpa» traza la violación de un tabú fundamental, el de codiciar a la mujer del hermano. Este tabú responde a un nivel más profundo que el que alcanza el sistema legal —el deseo sentido por Natalia y el narrador no es un crimen—. Como en la mayoría de los cuentos del libro, la narración consiste en el retorno a un pasado cuyo significado en el momento mismo del acontecer no estuvo claro. Durante el peregrinaje, los protagonistas no sabían que deseaban matar a Tanilo; solamente lo descubren después. El deseo y la conciencia se excluyen mutuamente, separados por un abismo en el tiempo. Lo ya ocurrido sólo puede interpretarse, revivirse, sin posibilidad de cambio: estamos frente a una estructura mítica del tiempo. Conviene por eso recordar que «fatalismo» viene de *fatum,* «lo que ya se ha dicho», «una sentencia de los dioses». Y si el fatalismo desecha la concatenación de causas y efectos, la atemporalidad puede entenderse como la negativa a aceptar el tiempo (y la versión de la realidad que encierra) de una sociedad y una historia opresivas, o simplemente irrelevantes.

---

[5] JEAN A. MEYER: *La Cristiada,* México, Madrid, Siglo XXI, 1973.

[6] Citamos la edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, séptima edición.

[7] *Pedro Páramo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 113, octava edición.

Durante el peregrinaje, la conciencia está dominada por la idea de que el cuerpo horriblemente descompuesto de Tanilo es un estorbo. Pero tan pronto como muere, la piedad toma posesión de los protagonistas, piedad que hace más vivo a Tanilo una vez que lo han matado: [8] como un fantasma, el cadáver comienza a perseguirlos y en el viaje de retorno no pueden tocarse. Resulta entonces que el problema no era la presencia física de Tanilo sino la culpabilidad de ellos, que aquélla representaba, que literalmente encarnaba. Pero este reconocimiento ya es inútil, porque está separado por un abismo en el tiempo, del momento en que podía haber servido. (Por supuesto sólo podría haber servido al existir una posibilidad de transformación de la realidad.)

La oposición entre el deseo, por un lado, y, por el otro, la piedad y la culpa, se repite en el contraste entre dos tipos de realidad, lo animal y lo humano; aquél, que pone en suspenso a la moral, amenaza destruir éste. Los peregrinos se parecen a «un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol» (pág. 60) y el rumor de sus oraciones, al mugido del ganado, siendo esta imagen la primera de varias parodias al cristianismo. Dentro de la iglesia de Talpa, las oraciones hacen «un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo» (pág. 64). Lo específicamente humano, el lenguaje, se vuelve un ruido puramente animal. Pero el área principal de la «animalización» es el cuerpo de Tanilo. La pus de sus llagas es como «goma de copal» (pág. 56) y el olor que emite, como el de un animal muerto, se penetra en todo sitio. La piel, ese límite «moderno» y racional del ser, ya no lo contiene. El derrame horroroso persiste hasta que lo sepultan: «Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro» (pág. 65). La esfera real de los animales, ausente hasta este momento, vuelve al separarse lo humano y lo animal. Con Tanilo debajo de la tierra se produce una sensación de alivio. Pero una lectura detenida de este párrafo, el último del libro, revela que también hay una significación opuesta: el Tanilo que recuerdan es el que les impide tocarse por haberse vuelto aún más vivo. El final nos lleva otra vez al principio y el viaje —y la lectura— recomienzan.

Como dice Georges Bataille, el cadáver «testimonia una violencia que no sólo destruye a un hombre sino que destruirá a todos los hombres» [9]. No sólo amenaza a los que quedan sino al mismo orden social. La palabra que utiliza Bataille, «contagio», resulta bastante apropiada a la descripción final de Tanilo:

> Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo, tendido en el petate enrollado; lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él... De aquel Tanilo a quien ya nada le dolía, pero que estaba como adolorido, con las manos y los pies engarruñados y los ojos muy abiertos, como mirando su propia muerte. (pág. 65).

El hervir de las moscas sugiere que lo animal ha tomado posesión de él; está

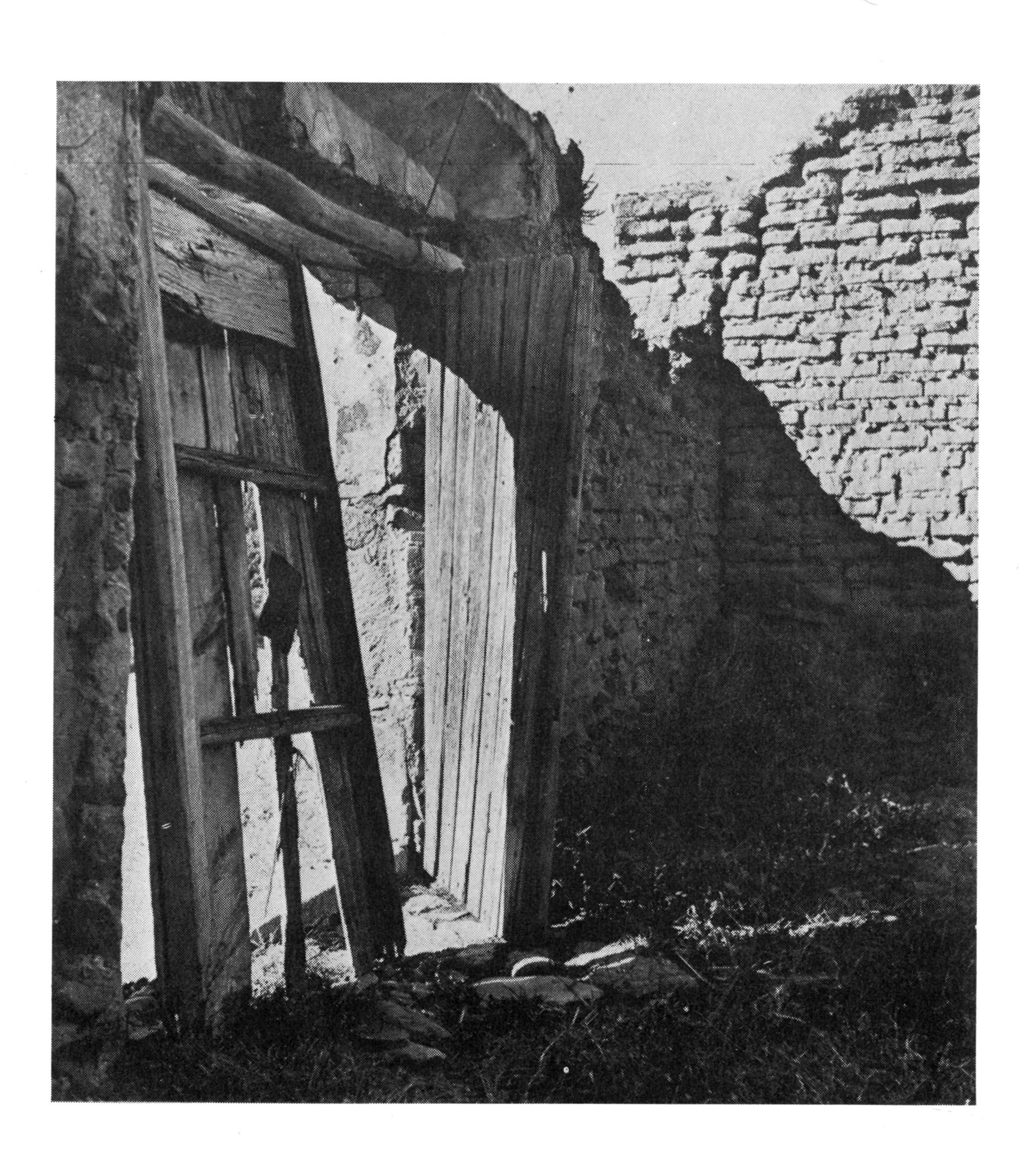
[8] Sobre la ausencia de la piedad cristiana en los cuentos de Rulfo, ver ANGEL RAMA: «Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros", *Revista de UNAM*, 29, núm. 12, agosto 1975, págs. 1-8.

[9] GEORGES BATAILLE: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979, pág. 65.

muerto pero el horror de su propia muerte parece hacerlo vivir, en una parodia grotesca de la resurrección del cuerpo.

En cierto momento, el protagonista dice: «comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso» (pág. 65). Estas palabras articulan y simultáneamente degradan el símbolo central del cuento, el del viaje. No se cumple el significado tradicional del cambio. El movimiento diario del día a la noche absorbe el otro significado y por eso el tiempo se traslada a un plano mítico. El viaje que empezó en un plano termina en otro: nunca terminado y siempre empezando de nuevo, es semejante al movimiento repetido de la conciencia, del deseo a la culpabilidad, y otra vez al deseo.

WILLIAM ROWE
Department of Spanish
King's College London
Strand
LONDON WC2R 2LS



El «más allá» de Juan Rulfo

(Algunas notas en torno a «Luvina»)

I

En el principio fue la palabra. El mundo narrativo de Juan Rulfo, tan singular en esa simplicidad que llega a ser sobrecogedora; ese mundo narrativo que, aun centrado en dos grandes libros, resulta imposible de abarcar en su totalidad desde las siempre limitadas posibilidades de la crítica literaria, tiene su lugar en un tiempo inicial sólo habitado por la palabra, por una voz convertida en conjuro mágico de la realidad, en fuerza capaz de transfigurarla, de convertirla en otra realidad alimentada por la voluntad fabuladora o emotiva que sostiene aquella palabra; voz que, además, se establece como límite primero y último de ese espacio y de ese tiempo nuevos, surgidos a partir de ella: la palabra, pues, como ritual, como construcción del círculo mágico dentro del cual se realiza, con exclusividad, el milagro de pasar al «otro lado», al más allá vertiginoso de la ficción. En el principio, por tanto, el cuento: sus poderes de sugestión y encantamiento se manifiestan entonces por el simple hecho de que la voz lo quiera, y nos devuelven a un mundo previo a toda contaminación con la realidad o con la historia. No significa esto, naturalmente, que el autor renuncie a ambas, o que se sienta ajeno a ellas, sino que —como el propio Rulfo ha declarado en varias ocasiones— la creación literaria se sustenta en el deseo de crear otra realidad que no necesite de correlatos con la habitual de «este lado» para ser verdad. Casi siempre resulta más concluyente, y, en ocasiones, nos llega a afectar de tal modo que no podemos sustraernos a su dolorosa ejemplaridad.

En apariencia, ese mundo narrativo rulfiano es muy limitado: sólo tres libros (uno de ellos, reúne varios guiones cinematográficos) y una fidelidad nunca negada hacia la atmósfera peculiar que lo envuelve y hacia las criaturas elementales que lo habitan es todo cuanto lo define. En el fondo, Rulfo ha entendido siempre el ejercicio de la escritura como algo muy simple y elemental también: «Así como en la sintaxis hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento, así también en la narrativa hay tres pasos: el primero es la creación del personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma» [1]. Ello explicará la característica desnudez de sus

[1] *Vid.* ARTURO AZUELA, «Juan Rulfo: "Todo escritor que crea es un mentiroso"». *Diario 16*. Madrid, 30 de septiembre de 1984.

anécdotas y el primitivo despojamiento de su lenguaje; la insistencia en reducir los escenarios y los temas de sus historias a un ámbito rural, y precisamente a una geografía determinada, trasunto literario de la árida y pedregosa región de su Jalisco natal. Todo ello parece que obliga —como decía— a moverse en unos límites muy precisos, y en consecuencia, concede un margen de maniobra muy escaso para un escritor. Para cualquiera que no se halle dotado —como Rulfo lo está— de una singularísima capacidad para transparentar la vibración y trascendencia de las vidas allí encerradas; para transportarnos, en tanto que lectores y sólo con tan escasísimos recursos, a un «más allá» sin medida ni tiempo que resulta ser el verdadero tiempo de la ficción.

Considerar a Rulfo un escritor *pobre* en cuanto a los recursos literarios que maneja, porque se trata de un escritor cuyo objetivo es dar testimonio de una realidad local también pobre, es una simplificación crítica que nada explica. También lo es aplicarle —como se hace habitualmente con manifiesta miopía— la etiqueta de escritor *mexicanista*. Además de que el propio autor niega una y otra vez que su literatura se apoye en una base testimonial sin más (otra cosa es que el resultado tenga la fuerza testimonial indiscutible que tiene), los «parentescos» literarios de Rulfo podrían sorprender a los menos avisados. Jorge Ruffinelli ha explicado muy bien la tensión cosmopolita existente en la narrativa de Juan Rulfo, lo que —en cierto modo— aclara su deseo, constantemente expresado, de que sus relatos no sean leídos como reflejos de historias reales, de hechos que sucedieron o de personas que existieron. En *El lugar de Rulfo* [2] dice Ruffinelli que, en la obra del narrador mexicano, no sólo son rastreables las huellas de Faulkner, sino que debe tenerse muy en cuenta cómo «las lecturas de Rulfo estaban encaminadas en otra dirección: ante todo hacia los novelistas rusos del siglo diecinueve y los autores nórdicos. Andreiev, Korolenko, Lagerlof, Bjorson, Hamsum, Sillanpa, Laxness, Ramuz, Giono integran la lista necesaria de los escritores en cuya lectura fue forjándose el estilo de Rulfo». Y el punto de encuentro entre ellos y el mexicano —continúa Ruffinelli— se halla en esa tendencia que todos manifiestan hacia la construcción de un mundo literario común, a partir de un ámbito rural cuyas bases socio-económicas son muy similares: la ausencia de la vida urbana, la caracterización primitiva de sus personajes, el apego de todos ellos a la tierra que habitan, y hasta su plena identificación con ella, generan en todos los escritores citados un *tempo* narrativo característico que establece una valoración muy particular del tiempo y el espacio de la anécdota, de la fuerte tensión entre la vida y la muerte que viven siempre sus personajes. Para las criaturas de Rulfo, como para las del Hamsum, Ramuz o Giono, tiempo y espacio son conceptos vividos desde otra dimensión, ajena desde luego, a la lógica competitiva que la historia ha instalado en la vida del hombre *civilizado,* y que, precisamente por esa enajenación, adopta progresivamente un carácter insólito: «Yo he nacido en el mundo rural. La cultura urbana no me dice nada; a pesar de vivir desde hace más de cuarenta años en la capital mexicana, no sabría escribir sobre temas urbanos» [3]. El mundo rural no es sólo una circunstancia ambiental, ni

[2] Universidad Veracruzana, México, 1980. Págs. 14-16.

[3] JUAN RULFO: «La revolución cubana desencadenó el boom americano». Vid. *ABC*. Madrid, 22 de abril de 1982.

siquiera una elección temática. Creo que el ruralismo de Rulfo se carga de una significación mucho más profunda, apenas lo entendamos como fundación de un espacio elemental, primario, donde es posible que la ficción se desarrolle en estado de absoluta pureza, y de ahí la importancia capital de la oralidad como motor casi único de la narración.

La densa interioridad de los personajes rulfianos se hace evidente al establecer el autor una clara diferencia entre él y la voz narradora: quien cuenta las anécdotas es siempre un narrador participante que traduce, en su forma de hablar, una forma de ser, un peculiar sentido de la existencia, basado en una cierta forma de patetismo y hasta de ácido humor. Al desplazar de esta manera el punto de vista, no sólo se viene a primer plano la palabra espontánea y natural de ese narrador, la desnudez de su habla, sino que se destaca también, de forma especial, la actitud socarrona que adopta el autor-contemplador, traducida en amarga ironía: un sesgo entre burlón y compasivo que si, por una parte, se expresa como ternura hacia sus personajes, nunca prescinde de un tono despiadado y cruel que, en más de una ocasión, nos recuerda el que alienta en la prosa de Camilo José Cela, pero sin la estridente exuberancia del narrador español. Podría hablarse de un cierto paralelismo entre él y Rulfo, surgido de la inclinación de ambos hacia ese primitivismo espontáneo que uno y otro exploran y donde los límites entre ternura y crueldad se hallan desdibujados, cuando no son inexistentes, pues la vida se asume allí —en ese territorio de ficción— como un todo cuyas alternativas son tan imperceptibles que no señalan intensidades diferentes para las conmociones afectivas. El humor de Rulfo, como el de Cela, son de la misma estirpe: humor negro, si se quiere, porque hunde sus raíces en un peculiar sentimiento de la muerte arraigado en la historia de dos pueblos que orientan su destino hacia lo trascendente, hacia una esperanza que (lo saben) nunca podrá realizarse en este mundo del cual son (han sido) sistemáticamente expulsados; que nunca podrá identificarse con sus pertenencias, porque nada tienen o porque una y otra vez han sido despojados de lo poco que poseen: sólo cuentan con la amarga convicción (que es su única fuerza) de que viven en un mundo del cual pueden eliminar, siempre que lo deseen y por el mero hecho de desearlo, el principio de contradicción («En México, se tiene miedo a la muerte, pero, a la vez, el pueblo llano se burla de ella. Por ejemplo, el dos de noviembre, día de los Difuntos, se hacen calaveras de azúcar que representan a la muerte. Y la gente se las come y se emborracha de alegría» [4]). Mundo en el cual no es necesaria la lógica y donde la vida desvela siempre su otra faz, vertiginosa e inquietante.

2

En *El llano en llamas* estas claves se hacen patentes a cada paso. Como, en acertada síntesis, explica Enmanuel Carballo [5], «el monólogo interior, la simultaneidad de

[4] JUAN RULFO: «La soledad es fuente de creación». Vid *ABC*. Madrid, 8 de octubre de 1983.

[5] *Vid.* Prólogo a *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza Ed. Madrid, 1969.

planos, el paso lento y la vigilia delirante» establecen allí un *tempo* peculiar que llega a su culminación en la trama sobrecogedora que apresa a los personajes de *Pedro Páramo*. Pero también en los cuentos de este libro que ahora nos ocupa, la construcción de los personajes (que se realiza partiendo casi exclusivamente de la voz o de ese inquietante estar que es una forma de no existir), la anulación del tiempo («un tiempo interior, deshabitado como Luvina») o el predominio de esa actitud contemplativa que suplanta a la acción, son otros tantos recursos para alcanzar esa personalidad característica que tiene el mundo rulfiano, en tanto que espacio de pura ficción; establecido fuera de la realidad, pero violenta y desgarradoramente nacido de las entrañas de ésta. Pero existe un relato en *El llano en llamas,* «Luvina» [6], que puede resultar paradigmático porque se construye circularmente en torno al drama de un personaje que ya conoce la vida (y la muerte) y de otro que se halla en el trance de iniciarla (y de llegar a ella) en ese momento. Son dos los personajes que Rulfo reúne en este cuento; sólo uno, sin embargo, es el que habla: el que sabe. El otro sólo va, guiado por el primero, al encuentro de su destino. Pero, por encima de todo eso, actúa la sabiduría del autor al colocar a sus criaturas en el callejón sin salida que ambos descubren sólo al final, cuando ya no hay remedio. Por encima de todo eso se halla, como advertía más arriba, esa despiadada ternura, a medias entre el humor y la crueldad, de quien tiene la potestad de concederles vida literaria.

Si hemos convenido en el carácter original de la narrativa de Juan Rulfo; si sus historias habitan ese mundo preambular y se concentran en la voz, en la palabra que cuenta, no podrá extrañarnos que una y otra acaben configurando estos relatos como la metáfora original de toda narración: un viaje. Las criaturas que pueblan ese mundo singular que el narrador abre ante nosotros, al conjuro de la palabra de uno de sus protagonistas o de una voz anónima que cuenta, o avanzan con tenacidad en busca de algo o en esa misma búsqueda se consumen, atenazadas en los laberintos de fuerzas interiores ante las que se saben impotentes (el sueño o el miedo; la culpa o la ignorancia). En *Luvina,* ese *viaje* se halla en su punto inicial: el autor sorprende a los personajes detenidos, a la espera de que se produzca la marcha de uno de ellos; pero sucede también que, quien toma la iniciativa, quien cuenta la historia, no es quien va, sino quien ha regresado, aquél para quien la anécdota ya es pasado: el otro no habla. No se nos dice tampoco cuál sea su apariencia física, ni tan siquiera si, de verdad, se encuentra allí (aunque el personaje narrador se dirija explícitamente a un presunto interlocutor, no tenemos certeza de que exista). Las intervenciones del autor tan sólo llegan a ser acotaciones de la situación o a determinar movimientos y gestos del que habla; o a subrayar, todo lo más, el abandono de estas criaturas a las fuerzas del contexto que se cierran como un cerco en torno a ellas: el autor, lejos de ayudarles, las convierte en juguetes de su inexorable destino. Pero del otro personaje nada nos dice él tampoco.

El *viaje,* en esta ocasión, se produce gracias a la palabra del que cuenta; él es quien de verdad busca y se busca; es él quien manifiesta el sentido trágico de la disyuntiva entre ir y quedarse; aunque lograrlo sería imposible sin la existencia de ese presunto

[6] Cito por la 8.ª ed. del F. C. E. México, 1967.

interlocutor cuyo drama queda al descubierto cuando el personaje-narrador lo ponga en el disparadero de elegir, de tomar su decisión (de ser), sabiendo ya cuál ha de ser su destino final. Personajes, uno y otro, abandonados a su soledad, a su radical orfandad, tema central de toda la narrativa rulfiana, cuyas raíces autobiográficas han sido reiteradamente explicadas [7]. Pero soledad que tiene también —en el caso de los escritores mexicanos— una razón más profunda y menos circunstancial: una raíz histórica y constitutiva, como ha explicado con toda precisión Octavio Paz, que coloca al hombre mexicano en la particular encrucijada de —por una parte— negar su pasado y —por otra— exponer, al mismo tiempo, la urgente necesidad que del mismo tiene para conformar su personalidad, por muy conflictiva que ésta pueda resultar al final de tan delicada exploración. La soledad, pues, como tema no sólo de «Luvina»; soledad de unos seres ligados a su tierra, enfrentados a esas fuerzas que, desde el fondo de su pasado, se desencadenan para obligarlos a abandonarla, a negarla, pero que los empujan inexorablemente hacia aquélla, por encima de su razón y de su voluntad: el personaje narrador de «Luvina» afirma, casi al final de su relato: «Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar» (pág. 103); pero la historia que cuenta, la obsesión con que su palabra reconstruye una y otra vez la experiencia de su viaje hasta aquella región maldita, se abate sobre él, vuelve insistente a poblar su memoria. Así, su anónimo y silencioso interlocutor podrá vivir, ya en el relato, la experiencia que ha de afrontar «dentro de pocas horas»: como imagen espejeante de su informador (y descubrimos entonces el carácter reflexivo y monologal del relato), concentra en su mutismo actual el pasado de lo que quince años atrás sucediera, según le cuentan, y el futuro que —por intermedio de esa misma historia— se ha hecho experiencia viva para él. Los personajes de Rulfo están solos ante su propia palabra, sin intermediarios y sin que exista en ellos voluntad artística alguna de crear con el lenguaje una perspectiva especial; los límites de su relato son los límites de su palabra: entre el silencio final, abierto de pronto por la dimisión del narrador que repite maquinalmente su obsesión, y el silencio previo a su palabra, en el comienzo del relato, el discurso se construye como una suma de voces y de ecos, de luces y de sombras, que se ofrecen de modo alternativo al oyente de la historia —y al lector que asiste al relato de aquella sobrecogedora aventura— como fogonazos fragmentarios de aquella búsqueda inquieta que constituye el drama de estas criaturas.

«Un cuento de *El llano en llamas* me dio la clave de *Pedro Páramo.* Este cuento se llama "Luvina"; sabía que los personajes iban a vivir en un pueblo desértico, allá donde las tumbas hablan y los muertos se ríen de los más viejos recuerdos y se burlan de los vivos» [8]. Rulfo confiesa, como se ve, que *sabía* —como si de una premonición se tratase— hacia dónde se encaminaban sus personajes; no sólo los de este relato, sino todos los que ya había situado en ese específico mundo de la ficción. Rulfo nos advierte que se trata de un mundo de muertos, que es un «más allá» donde la vida posee la gesticulación grotesca de una muerte que se resiste a serlo; mejor, que vive

---

[7] Muerto su padre muy pronto, es internado en el orfanato de Guadalajara, donde —como afirma no sin amargura— «aprendí a deprimirme».

[8] *Vid.* ARTURO AZUELA. *Loc. cit.*

alimentada por su propia descarnada sequedad. El paisaje, en consecuencia, desolado y lejano, es —antes que llanura o páramo— sima por donde se despeñan, hasta la profundidad insondable de sí mismos, quienes se arriesgan a cruzar aquella incierta frontera. No se trata de un escenario para la acción, sino de un territorio, de un espacio de ficción, que se brinda como poderoso atractivo para quienes intentan, movidos por un deseo que no saben cómo explicar, un retorno a ese principio en el cual vida y muerte se confunden; o mejor, conviven, porque a sus habitantes les ha sido dado el poder de anunciarlas como fuerzas contrarias.

Pedro Páramo empezó en «Luvina», porque en esa breve historia que cuenta el protagonista del relato se resume todo el tejido novelesco característico en Rulfo, quien, antes de contradecir la verdad, antes de abolirla con la ficción, la sitúa —gracias al poder de la última— en un estadio preexistencial, en ese «otro lado» donde el mito puede ser interpretado desde el vértigo de la realidad («Hay que entender que en *Pedro Páramo* hay muchas cosas irracionales; a veces se llega a la irracionalidad total» [9]). Con Rulfo nos hallamos, una vez más, entre los escritores hispanoamericanos (piénsese si no en el caso paradigmático de César Vallejo) ante un escritor religioso, porque confiere a su obra algo más que el sentido de experiencia objetiva y contingente que, en primera instancia, descubrimos; porque la conforma como lugar de reencuentro con el origen, como un camino que —volviendo al principio— explica el verdadero sentido de la existencia y —en fin— como una forma, la más completa, de encuentro y solidaridad con el otro que somos todos: una obra literaria que es una forma de redención.

Por ello, cuando Rulfo se declara incapaz de escribir sobre el mundo indígena («en mi obra los protagonistas son los mestizos y los criollos (...) para mí es imposible entrar y llegar a profundizar en la mentalidad indígena» [10]), o cuando afirma que su trabajo como antropólogo nada tiene que ver con su obra literaria, puede parecernos que incurre en flagrante contradicción, si no tenemos en cuenta que rechazar lo indígena como tema, o al indio como objeto de exploración literaria, es eludir el pintoresquismo o el pastiche, nunca renunciar al fondo cultural común que hace de esa sociedad mestiza o criolla, que sí aparece en sus relatos, la manifestación de un híbrido cultural tan sugestivo, precisamente porque se asienta en ese flujo cultural indígena al cual no se ha podido sustraer el narrador. Rulfo, sin duda, quiere evitar la vulgaridad del pintoresquismo en que podría dar un tratamiento superficial del mundo indígena; pero no prescinde, en ningún momento (todo lo contrario, pues en ello reside la clave del mundo rulfiano), de ese «más allá» que los personajes de sus historias buscan o habitan (nótese, además, que transitoriamente: ese *pasar* define la dinámica de su discurso novelesco), o hacia el cual se encaminan, constituido por la fusión de lo religioso y lo profano; por un fondo de siglos, sin tiempo o ajeno a él, desde donde retorna el pasado envuelto en palabras, contradiciendo su parcelación histórica, pues allí todo tiene vida y, por ello mismo, se convierte en cosa *sagrada* (por lo reverente y por lo secreto). Y un planteamiento así responde a una formación

---

[9] *Idem.*

[10] *Vid. ABC.* Madrid, 22 de abril de 1982.

cultural anterior a lo que conocemos como mundo civilizado. Volvamos aquí al testimonio de Jorge Ruffinelli:

> Otra de las líneas matrices de la narrativa de Rulfo la constituye la idea-imagen de la muerte, con las diversas formas que ésta tiene para expresarse y construir el universo ideológico de los cuentos y la novela (...) Para el indígena, alejado de la modernidad española, no existe infierno ni paraíso, como tampoco una frontera nítida entre la vida y la muerte. No hay tampoco el temor cristiano al morir, que es temor al castigo, pero sí el profundo sentimiento de la *culpa* y al mismo tiempo su contraste, la ausencia de una conciencia moral, la posibilidad del asesinato frío y tan *natural* como una necesidad del cuerpo o del espíritu. (Pág. 23.)

En «Luvina», la vitalidad sobrecogedora del paisaje, los indicios que a través de él se manifiestan, crean un ambiente fantasmagórico —incluso en los alrededores de la taberna: espacio que está *del lado de acá* de la ficción— y nos transportan, una y otra vez, al espacio y al tiempo generados por la palabra del narrador. Pero hay más: esas señales a las que me refiero no tendrán más realidad que aquella que desea concederle la palabra que las evoca, y la credulidad del oyente (y del lector); la derivada de la estrecha comunión que se establece entre ambos y que emana de aquella solidaridad en el dolor que hemos anotado («Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas», pág. 94). Una palabra que traduce una visión original de la experiencia y que, en consecuencia, se establece como conjuro, como una palabra ritual, caracterizada por la truculencia o el artificio imprescindible para conseguir tanto ese carácter ritual como una eficacia literaria, que no es otra cosa —en resumidas cuentas— que una forma de celebración ritual («un libro —ha dicho Rulfo— es una realidad en sí, aunque mienta respecto a la otra realidad» [11]). Truculencia o «mentira» que serán tan respetables como la verdad inmediata —y más porque se desarrollan gracias a la anuencia que lector y oyente le conceden, en un acto de fe—; y que, en el caso que nos ocupa, debemos considerar siempre como responsabilidad del autor, nunca del personaje-narrador. En «Luvina», cuando el autor nos sitúa por primera vez a los personajes en el contexto real (llamémoslo así convencionalmente) donde se hallan reunidos, matizará truculentamente ese contorno hasta darle la misma tonalidad inquietante y misteriosa que presenta el paisaje de Luvina, como se nos ha advertido, «in media res», al comienzo de la narración:

> Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.
>
> Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. (Pág. 95.)

Esta inclinación abiertamente *literaria* no afecta para nada al laconismo primordial que otorga a la escritura de Rulfo su indiscutible personalidad; para nada debilita esa

---

[11] *Vid.* ARTURO AZUELA, *Loc. cit.*

capacidad de transformación poética que nos lleva de lo cotidiano a lo sobrecogedor y de lo sobrecogedor a lo monstruoso, sin solución apenas de continuidad. Una inclinación *literaria* que es «síntesis de un lenguaje recreado (...) más bien tendría que decir: un lenguaje recuperado» [12]; síntesis que se realiza, además, como fragmentación explícita del discurso, como dispersión de imágenes o como inquietud alternativa por la vida en su estado puro, en su principio original, donde se disuelven las fronteras que presuntamente la separan de la muerte:

> ... la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman «pasojos de agua», que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera. (...) Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. (Pág. 96.)

3

Hemos advertido ya que la intervención de Rulfo en sus relatos es mínima; que tan sólo «planea» sobre el drama de sus criaturas, encaminándolas hacia ese final sin salida donde se revelará la indigencia absoluta que padecen, en una actitud equidistante entre la burla y la crueldad. Hemos subrayado igualmente que el narrador deja que la realidad se manifieste sola y en sus estados preambulares; que llegue hasta el lector por medio de un narrador que habla manejando los más simples apoyos del lenguaje: la abundancia de deícticos no sólo confirma este sentido elemental del discurso, sino que traduce la obsesión del personaje por ir al encuentro de su destino, en esa zona donde se disuelven los límites temporoespaciales de este lado de la realidad; las frases introductoras, con las cuales se inician los diversos fragmentos o secuencias de la narración, son rasgos inherentes al carácter coloquial de este discurso narrativo, pero también dejan muy clara la índole subjetiva y emotiva del punto de vista que maneja el autor; la peculiarísima sensualidad a través de la cual los personajes se llegan al mundo, incluso a parcelas de realidad ocultas o sugeridas, la misma personificación de los ruidos, en tanto que nexos elementales con lo inaprehensible («Poco antes del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado...», pág. 100), son otros tantos recursos para eliminar instrumentos literarios que disfracen o deformen el drama esencial, original, ante el cual se debaten las criaturas rulfianas («Una cosa es la mentira y otra muy diferente es la hipocresía o la falsedad. El verdadero escritor no debe recurrir a las máscaras sobre las máscaras. La impostura es ajena a los verdaderos personajes literarios» [13]), pero son al mismo tiempo canales de penetración en el laberíntico mundo interior de ese personaje que toma la palabra y con ella se define, de forma siempre analítica u oblicua.

---

[12] *Idem.*

[13] *Idem.*

Las relaciones entre estos personajes son también mínimas e imposibles. Mejor: los protagonistas de los relatos de Rulfo no se hacen cuestión de estas relaciones; las dan por sobreentendidas, como si fuesen producto de una lógica natural, pues habitan un estadio primario donde prevalece una unidad cósmica, inconsciente pero efectiva, que los identifica (incluso físicamente: Pedro Páramo=piedra en el páramo) con el lugar que habitan y con los seres que allí comparten sus vidas: no son éstos los *otros* en tanto que diferencia, sino porque confirman la existencia y el conflicto del personaje-narrador que en ellos se reconoce. Se hallan todos tan indisolublemente unidos a ese mundo, de forma casi mineral, que —en ningún momento— cuestionan su condición de partes de ese todo avasallador que los envuelve y contiene. Estas criaturas de Juan Rulfo sólo están, sólo miran y esperan («Es muy difícil tratar con la gente de mi pueblo —ha declarado el autor—; tú les hablas y te dejan con la palabra en la boca; ni siquira respingan, simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto. Conocen el silencio mejor que nadie» [14]): la palabra desasosegada y fluyente de unos, que nunca se detiene, tropieza una y otra vez con el silencio de los otros, y por eso se hace palabra trágica. En el mutismo resignado de esos seres se descubre el único rescoldo de vida: un misterio que los liga a su pasado, a su tradición o a su familia y que los hace uno con el paisaje («Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad —me dijeron—. Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos», pág 105), o que los convierte en criaturas cuya resignación no por dolorosa es menos sabia («¿Por qué no regresaste allí? Te estuvimos esperando. —Entré aquí para rezar. No he terminado todavía. —¿Qué país es éste, Agripina? —Y ella volvió a alzarse de hombros», pág. 99). Tiempo y espacio se limitan, por consiguiente, al discurrir de la palabra que los crea. Los relatos de Rulfo se sitúan en espacios creados por la sugestión de una voz narradora: espacio que *no vemos*, en realidad, sino que *oímos* o que imaginamos; y tiempo que se concentra en un puro vegetar que es anterior a la vida, y que la palabra también se encarga de perpetuar con su obsesiva circularidad.

Aunque en «Luvina» quedan definidos dos espacios (el presuntamente real, donde hablan los dos hombres, y el sugerido por la palabra del narrador, fantasmagórico éste y, en cierto modo, imaginario), no me parece difícil advertir cómo la taberna donde se encuentran los protagonistas, la noche que «afuera seguía avanzando», el río y su rumor constante o «los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda», no son, en *realidad,* sino —también— pura convención literaria, signos que el autor dispone como inquietante preludio de lo que sucederá en la fluyente memoria del narrador que ordena su anécdota en diferentes planos o fragmentos dispersos, hasta crear un ritmo circular y concéntrico para el texto, de forma tal que éste dibuja, poco a poco, aquel círculo mágico ya aludido y en medio del cual se hallan —estáticos— los protagonistas: en la mesa a la que se sientan ambos, dentro de la taberna, brota la palabra, y ese disperso monólogo del narrador abre un primer círculo de inquietud, definido por las circunstancias próximas

[14] *Idem.*

de la taberna (necesidad de beber, ruidos de fuera, ambiente nocturno). La palabra había subrayado un primer estado de suspense al determinar la geografía de Luvina, su condición lejana, inhóspita y sobrecogedora; pero se interrumpe, devolviendo a los personajes a sus circunstancias más próximas que, no obstante, como hemos visto, los predisponen para ingresar en el segundo círculo, el correspondiente a la experiencia del narrador en Luvina, a su memoria de cómo sucedió todo, contenida en las sucesivas escenas revividas (dramatizadas, incluso, por medio del diálogo entre los personajes que allá se encuentran) de aquella parte de la historia; y se abre, inmediatamente después, al próximo nivel del relato que corresponde al significado de aquella anécdota y al deseo frustrado del personaje que quiso asumirla como experiencia que habría de justificar su vida.

Esos diferentes y sucesivos segmentos de la intriga concluirán en una imagen o en un gesto final («Pues sí, como le estaba yo diciendo... Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes, ya sin sus alas, rondaban como gusanitos desnudos», pág. 104) que neutraliza la sucesión discursiva, pero que, en modo alguno, reduce la fuerte expresividad que el poder sugestivo de esa imagen congelada determina. No se ha cerrado, pues, el último círculo sino que queda abierto a lo posible, a una continuidad que intuimos, sin poder precisar —como en este caso— cuáles serán las formas que adopte, o que sabemos —y sucede así en otros relatos de Rulfo— habrá de cumplirse inexorablemente:

> A mí me han criticado mucho mis paisanos porque cuento mentiras... Y es que la imaginación debe estar siempre circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber un camino de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse [15].

Este estatismo final y primero es un elemento expresivo de gran importancia en los relatos de Juan Rulfo. Lo que sucede en ellos no debe ser medido por la abundancia de acciones, sino por la efectividad indiscutible de los gestos, incluso de aquellos que puedan resultar menos estentóreos. La imagen —diríamos— se congela y habla por sí sola: siendo la soledad —esa orfandad primordial ya conocida— la materia primera de sus historias, el gesto resume y concentra el conflicto que viven estas criaturas: el gesto y la palabra. Si a ello añadimos el carácter tan peculiar del contexto (soledad, lejanía, ruidos, noche), que le confiere una fuerza significativa más que notable, se comprenderá inmediatamente no sólo la conocida afición de Rulfo por la fotografía y el cine, sino hasta qué punto ambas formas de *mirar* la realidad se integran en la construcción de su mundo literario: la elementalidad y el vacío, la animación del silencio y de la soledad, la influyente presencia de determinados objetos y lugares, de la mirada de algunos personajes o de su simple estar [16], tienen el suficiente poder para, sin más, desarrollar una dinámica interior en la anécdota, capaz

---

[15] *Idem.*

[16] Las fotografías de Juan Rulfo tienen como tema figuras y paisajes mexicanos; también determinados edificios. Y la composición de tales imágenes siempre se apoya o en la soledad del objeto central (persona, lugar, edificio) o en su carácter atormentado por la soledad, la sequedad o la ruina, que el fotógrafo Rulfo transmite con perspectivas inéditas que dan a tales «protagonistas» una particular agitación exterior e interior.

de allanar el camino gracias al cual se accede, con esos trazos tan simples y desnudos, hasta el complejo ámbito de un «más allá» que es el objetivo constante de esas historias contadas por Juan Rulfo, cuya perfecta culminación se alcanza en la magistral creación de *Pedro Páramo*.

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN
Descubridores, 23, 4.º B
Tres Cantos. COLMENAR VIEJO
(Madrid)



Discurso narrativo de «Luvina»

Perspectivas del relato

Juan Rulfo ensaya en *El llano en llamas* [1] la renovación técnica en todos los planos y niveles: semiotización de la lengua, recurrencias, exploración de la realidad, distintas perspectivas del relato. Dentro de este *corpus,* «Luvina» es un singular ejemplo de discurso narrativo, centrado en una compleja reconstrucción de la hostil orografía de los altos, el mundo desolado, el extrañamiento del relator, la existencia alucinante de los ancianos del pueblo...

Deriva la estructuración de este cuento de la situación del narrador. La coincidencia en la tienda con el viajero que pretende instalarse en San Juan Luvina despierta las vivas experiencias del maestro que vivió durante tres lustros la pesadilla del pueblo aislado. Los dos hombres, sentados en torno a la mesa, beben sendas botellas de cerveza. En este espacio concreto, especie de «lugar sagrado de la evocación» [2], el relato se realiza a viva voz. En la inevitable efervescencia del pasado, los elementos geográficos, las funciones adversas, las situaciones angustiosas, afloran, en contraste con las sensaciones de vida de la tienda y su contorno:

> «—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina» [3].

Algunos críticos [4] clasifican la narración «monólogo interior» como monólogo ensimismado. Luis Leal [5] afirma que el viajero es una sombra, que «parece un desdoblamiento del narrador». Sin embargo, el análisis de las funciones deícticas y verbales y las reiteradas invocaciones al destinatario, descartan la estructura de monólogo y el procedimiento de que el agente-narrador se dirija o se interrogue a sí mismo. La funcionalidad lingüística demuestra sobradamente la presencia de un interlocutor. Incluso las secuencias entrecomilladas están actualizadas por la reiteración de advertencias y ruegos al hombre que escucha:

---

[1] Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

[2] Vid. TOMMASO SCARANO: «Lettura di *Luvina* di Juan Rulfo», *Studi Ispanici,* Gardini, Pisa, 1978, pág. 178.

[3] *El llano en llamas,* ed. cit., pág. 98.

[4] Vid. bibliografía sobre este aspecto: T. SCARANO, art. cit., pág. 164.

[5] «El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo,* Ed. Helmy F. Giacoman, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974, págs. 91-98.

«Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así de tibia como está... Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allí no podrá probar sino una mezcla que ellos hacen con una yerba llamada hojasé y que a los primeros tragos estará usted dando volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza» [6].

Las interpolaciones dirigidas al que escucha se repiten en otros momentos del relato:

«¿No cree usted que esto merece otro trago?»

. . . .

«Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a la misma idea. Y es así, señor...»

Por si queda alguna duda, la narración tiene, además, la intencionalidad de convencer al oyente para que desista del viaje. Es como un espejo en el que se proyectan la aventura, la frustración, el envejecimiento del maestro-narrador, protagonista, quince años atrás, de la misma decisión de trasladarse al pueblo del cerro:

«...Pero mire las maromas que da el mundo. Usted para allá ahora, dentro de pocas horas...»

Todos sus ideales se agostaron en aquella pesadilla de las cimas, porque aquellas soledades acaban con uno:

«Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo...» [7].

No cabe duda de que el *racconto* autobiográfico está destinado a un interlocutor pasivo; es cierto que no interviene directamente dentro del cerco narrativo, pero no se mantiene en total mutismo, como lo corrobora esta isotopía:

«—Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé» [8].

Es indudable que «el hombre que habla» en la mesa del bar controla el relato con una doble actitud: la perspectiva neutra de narrador-testigo, para describir el pueblo e interpretar la vida de sus habitantes y la perspectiva interna de narrador-protagonista:

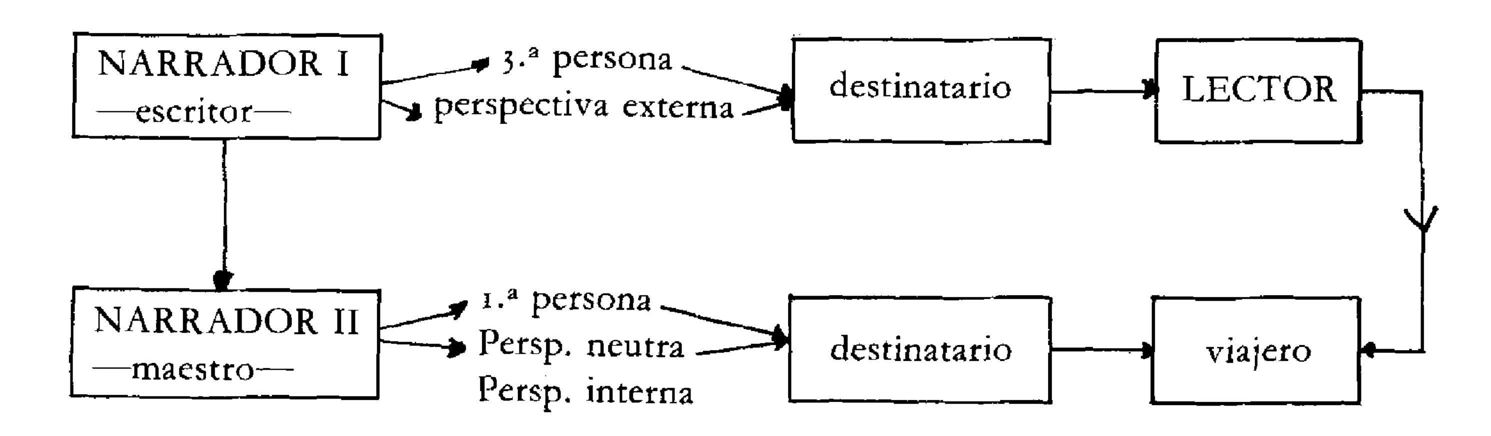
narrador-testigo ——————→ espacio geográfico de Luvina
existencia alucinante de sus habitantes
narrador-protagonista ——————→ aventura personal de extrañamiento

La función básica de la situación narrativa es que toda la reconstrucción del cosmos de Luvina se realiza en primera persona *(Icherzählung)*. Pero algunas estructuras homomórficas aproximan la perspectiva interna a la externa. La descripción del espacio geográfico, con la acumulación de fuerzas adversas, es una proyección del campo de referencia de los altos del sur de Jalisco y se interpreta con cierto distanciamiento, con una perspectiva omnisciente neutra. Además, el narrador trata

[6] *El llano*, pág. 99.
[7] Idem, pág. 106.
[8] Idem, pág. 103.

de confirmar la verosimilitud del mundo rememorado, anticipando las vivencias potenciales del viajero, en el futuro inmediato de su instalación en Luvina. Pero cuando el narrador se convierte en agente directo de la pesadilla, la forma discursiva de *deixis en fantasma* se mueve entre la interiorización y la operatividad dialogística.

Como contraste destaca la objetividad de los encuadres de la tienda y la percepción de las sensaciones del entorno. La posición no especificada del narrador impersonalizado determina la perspectiva externa. Nos encontramos, por tanto, con un narrador, Isque, en tercera persona, se dirige al lector y, además, es el creador de todas las funciones del cuento. En cambio, el discurso transmitido por el maestro (narrador II) tiene como destinatario al viajero que lo escucha. El proceso puede diagramarse así:



La perspectiva externa del «narrador I» registra las acciones gestuales del «hombre que habla», delimita la posición de la plática y capta las sensaciones auditivas y visuales, a veces, que llegan de *afuera.* Está cronometrando el tiempo reducido que dura la rememoración del maestro, desde el anochecer hasta que los niños se van alejando, mientras sigue el avance de la noche. La operación de narrar dura algo más que la lectura. Pero sobre su tiempo reducido se proyecta la descripción de Luvina, la existencia dramática de sus habitantes y el extrañamiento de tres lustros del profesor («narrador II»), en aquel espacio desolado.

Dentro de la gramática de los semióticos, el discurso narrativo de «Luvina» sería un *modelo taxonómico,* en el que se vinculan la situación narrativa, el espacio geosocial, la aventura personal del narrador y la existencia alucinante de una comunidad marginada. El relato se inicia con una perspectiva aparentemente externa; pero ya en la segunda ixotopía fundamental, se manifiesta el narrador en primera persona: «yo lo único que vi subir fue el viento». Al final del primer bloque de la descripción cosmológica, el «narrador I» encuadra la situación del hecho de narrar. Desde esta posición, en la mesa del despacho de bebidas, la estrategia narrativa avanza con distintas perspectivas, hasta que el *racconto* se interrumpe, porque el «hombre que habla» se queda dormido [9].

---

[9] Sobre estos aspectos de los narradores y la lengua de «Luvina» vid.: T. SCARANO, art. cit., págs. 163-182. Cf. también, ROBERTO ECHEVARREN: «Contexto y puesta en escena de Luvina», *Dispositio* (Lecturas, V-VI, 15-16, University of Michigan, págs. 155-177.

La estrategia del relato juega también con las oposiciones temporales. El *tempo* narrativo se corresponde con el tiempo real, limitado, reducido, que marca la «plática» de la tienda; pero sobre estos dos tiempos se proyecta la amplía cronología de la cosmovisión de Luvina, con su extraña dimensión de una simbólica ucronía.

Función de la lengua

En la última década, la crítica replantea la funcionalidad de la lengua en las perspectivas ficcionales. Ya Volosinov [10] reconoce la importancia de la estructura lingüística en la constitución de los distintos niveles del punto de vista, y Uspensky [11] dedica especial atención de deixis, modalidad y transitividad. Recientemente, Roger Fowler [12] resalta que los distintos puntos de vista son tipos de estructura discursiva, lingüísticamente identificables.

El discurso narrativo de este cuento de Rulfo nos puede servir para resaltar el papel dominante de las funciones lingüísticas. La obsesiva evocación del maestro, desde el marco de su posición actual, impone el relato en primera persona. A pesar del alejamiento expresado por algunas formas deícticas, el cosmos de Luvina y las situaciones agenciales del pasado se inscriben en la perspectiva actual del proceso narrativo, se trasladan a un plano temporal vivo, en virtud del uso predominante de las formas verbales de presente histórico. En cambio, el narrador, para corroborar la fidelidad de su testimonio con las próximas experiencias del destinatario en Luvina, emplea reiteradamente el cronotipo de verbos de sema visual:

> «Ya mirará usted»/«Ya lo verá usted»
> «Usted verá eso»/«nunca verá usted»
> «Usted lo verá ahora que vaya»
> «Los mirará pasar como sombras»
> «Usted... comprenderá pronto»

Para ambientar la situación del narrador, el autor emplea la función «relajada» del imperfecto; un imperfecto descriptivo que afecta al lugar de la entrevista para reproducir la acción durativa de las percepciones que llegan de afuera, para fijar el dinamismo repetido de los comejenes: «entraban», «rebotaban», «rondaban». La acción gestual del relator se expresa en varios cronotipos; el imperfecto decadente está marcando la interrupción del largo parlamento y se enlaza, con el devenir, con el instante subsiguiente del pasado incidente:

> «El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato...»

Y, a veces, ampliado con formas auxiliares, está apuntando al presente de la situación narrativa:

> «El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. Ahora venía diciendo.»

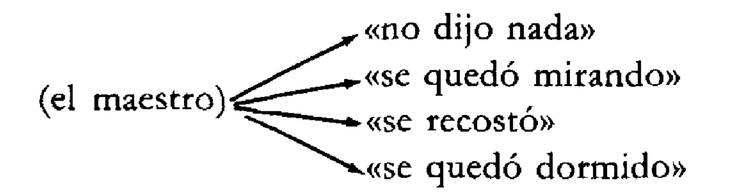
---

[10] *Marxism and the philosophy of language*, Seminar Press, Nueva York, 1973.

[11] *A poetics of composition*, Univ. of California Press, Berkeley, 1973.

[12] «How to see through language: perspective in fiction», en *Poetics*, II, 3, págs. 213-236, Amsterdam, 1982; y *New accents. Linguistics and the novel*, Methuen, London, Nueva York, 1977.

El aspecto temporal cambia con el empleo del pasado incidente; las formas de pretérito indefinido transmiten momentos resultativos de la acción gestual del maestro que representan los últimos instantes pretéritos que se inscriben en el presente del proceso de narrar, como simples acciones —«bebió cerveza... y siguió diciendo»—, o en la actitud multiaccional de la última secuencia del cuento:



El punto de intercesión de los momentos resultativos de pretérito en el devenir del imperfecto se inscribe en el tiempo del relato del metanarrador («hombre que habla»). Es indudable que la perspectiva en tercera persona transmite la inmediatez de los elementos del local y de sus conexiones con el «afuera». Los campos de visión y de las sensaciones auditivas están limitadas; no aparece nada en los enfoques que no se pueda percibir directamente. El lector atento tiene la sensación de que el propio escritor está dentro del círculo de la plática; es un receptor de las sensaciones que transmite el entorno; controla el avance de la noche; objetiviza, con procedimientos lingüísticos, las percepciones visuales: el revolotear de los comejenes atraídos por la luz; las burbujas de espuma en la botella de cerveza; las estrellas que asoman «por el pequeño cielo de la puerta». La función de los verbos *dicendi,* sincronizada con la reconstrucción evocativa o con los funtivos de la acción gestual, contribuye, igualmente, a establecer la aproximación al área del proceso metanarrativo:

> «volvió a decir el hombre»/«después añadió»
> «y dijo»/«siguió diciendo»
> «ahora venía diciendo»

La omnipresencia del «narrador I» parece confirmarse en la secuencia final del cuento, con tres procesos de percepción distintos: la escucha de las últimas palabras del maestro:

> «Pues sí, como le estaba diciendo...»

Comunicación seguida por el mutismo y la fijación visual:

> «Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa, donde los comejenes, ya sin alas, rondaban como gusanitos desnudos.»

Viene después la cadena de cuatro percepciones objetivas, de distinta factura:

a) El oscurecimiento de la noche captado con el cambio sinestésico de lo visual convertido en auditivo:

> «Afuera seguía *oyéndose* cómo avanzaba la noche.»

b) Dos sensaciones auditivas: una emanada del paisaje —«el chapoteo del río»— y otra de procedencia humana:

> «El griterío ya muy lejano de los niños.»

c) La contemplación del retazo del cielo estrellado, pero estructurado con un desplazamiento nominal de «cielo», limitado por la noción de «pequeño», al vano de la puerta que, en la expresión directa, no sería más que el marco del cuadro:

> «Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.»

d) La consecuencia de la fijación visual sobre los insectos neurópteros, de alas chamuscadas, se proyecta sobre la visión objetiva de dos actitudes encabalgadas del maestro:

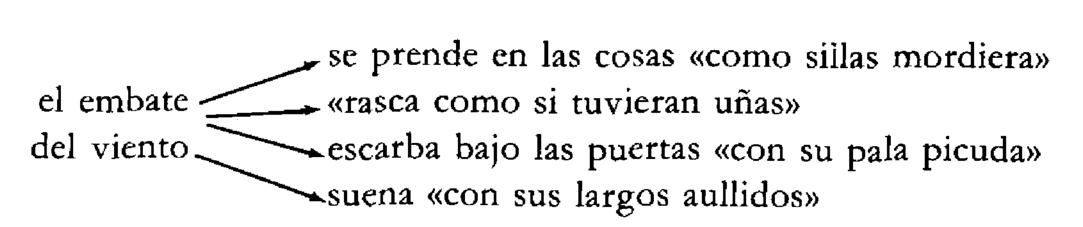
> «El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.»

Entre el narrador en tercera persona y el metanarrador se produce una situación de momentaneidad durativa e imperfectiva. Si tenemos en cuenta las bases de la *semántica de la perspectiva,* podemos creer que, en vez de distanciamiento, se da una cierta participación, incluso integración. Se podría plantear, también, la posibilidad de que el propio escritor representa al mismo «viajero» que se dirige a Luvina.

La funcionalidad de la lengua se enriquece con connotaciones, imágenes, metáforas y distintos ritmos sintácticos, para representar las fuerzas centrípetas que presionan sobre Luvina y crear la pesadilla en que viven sus habitantes. Para lograr la tensión contenida del relato, Rulfo se sirve de un juego combinatorio para crear un *campo de dispersión* estilístico. En el marco expresivo de la configuración del pueblo se reiteran los sintagmas con connotaciones que transmiten una escala de oscurización:

> «aire pardo»/«horizonte desteñido»
> «calín ceniciento»/«aire negro»
> «mancha caliginosa que no se borra nunca»

El escritor mejicano se ve forzado a seleccionar cuidadosamente el léxico y a estructurarlo en enunciados simples y complejos, o dinamizarlo en fragmentos de diálogo. La objetiva reestructuración geosocial es insifuciente; es necesario dotarla de un *clímax* tensional o fantasmagórico. El viento, función cardinal más efectiva, multiplica sus funtivos; se reviste de figura fantástica, bajo la luna; simboliza los «sueños» que ascienden de la barranca, o multiplica su sonoridad de órgano, expresada en esta imagen: «como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo»; transmite sensaciones expresadas por formas verbales onomatopéyicas, y protagoniza funciones dinámicas e intensivas, asociadas al campo humano y animal, mediante imágenes intervalentes:



Espacios geosociales

La dominante interrelación entre la teoría de la estructura del mundo y la

estructura del texto, planteada por la crítica actual [13], funciona en forma sicular en el *corpus* narrativo de Rulfo. El escritor mejicano parte de unos campos de referencia concretos del mundo rural de Jalisco; interpreta las estructuras socioeconómicas de una zona geográfica presionada por la marginación y la violencia.

El cuento «Luvina» es un ejemplo de su cosmovisión testimonial. Su espacio geosocial tiene un sentido múltiple; es un lugar alejado; representa una naturaleza adversa, la marginación de sus habitantes, la atemporalidad, y aporta varias connotaciones simbólicas. Luvina, por un lado, es un lugar imaginado, una *fantápolis;* por otro, nos traslada al cerro más alto y pedregoso de la zona sur de Jalisco, a un espacio geográfico, a su Sayula natal y a Comala. La tierra peñascosa, agrietada en hondas barrancadas, corresponde a la estructura orográfica de las barrancas colimo-jaliscienses, localizadas cerca del paralelo 20.

Juan Rulfo acumula sobre un lugar aislado de los altos un sistema de factores negativos que convierten el pueblo en un medio tremendamente dramático para sus habitantes. Las inclemencias climáticas actúan sobre este espacio adverso:

> «... los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.»

Además, el viento es una fuerza destructora que erosiona las cimas, influye en el comportamiento humano y genera múltiples funciones:

viento, en tremolina
- → «no deja crecer las dulcamaras»
- → marchita las flores del chicalote
- → «se lleva el techo de las casas»
- → deja «los paredones lisos, descobijados»
- → «rasca como si tuviera uñas»
- → raspa las paredes
- → arranca «tecatas de tierra»
- → escarba bajo las puertas
- → bulle dentro de uno
- → remueve «los goznes de nuestros mismos huesos»

Toda la conjunción de signos negativos, intensificadores, crea un espacio alucinante. Parte de estos elementos proceden de la geografía natal del escritor; el clima áspero, las tierras peladas, las lomas sin árboles, el viento fuerte, coinciden con los factores negativos de algunos espacios jaliscienses de la Sierra Madre Occidental.

Frente a este cosmos inhóspito, intensificado con funtivos negativos, resalta el espacio acogedor de la tienda de la ribera. El maestro que reconstruye su aventura en Luvina y el viajero que lo escucha se sientan en torno a una mesa, delante de sendas botellas de cerveza. Con un enfoque objetivizado, por la perspectiva externa en tercera persona, el escritor transmite la sensación de un lugar lleno de sensaciones de vida:

---

[13] JÁNOS PETÖFI: *Vers une théorie partielle du texte,* H. Verlag, Hamburg, 1975.

«Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.

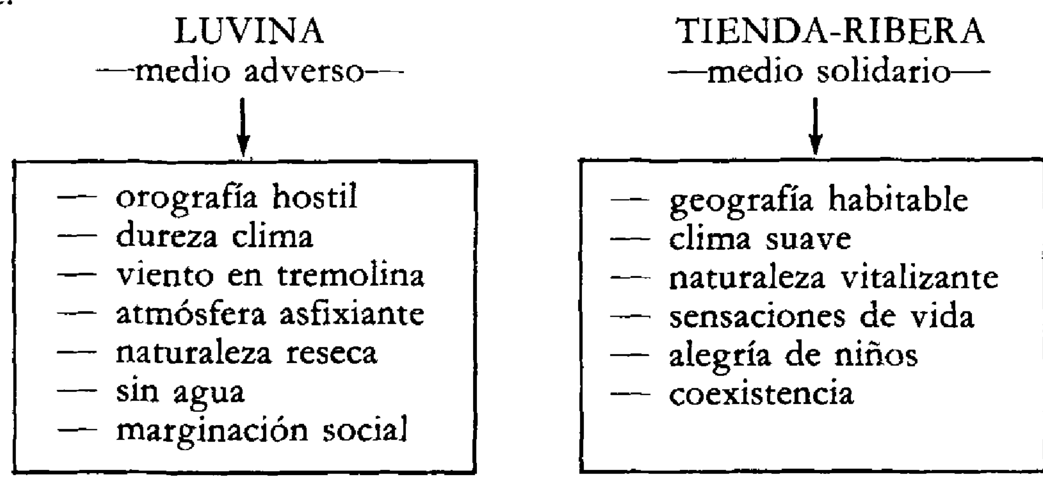
Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche.» [14]

En contraposición con el ámbito asfixiante de Luvina, aquí abajo se ofrece un medio solidario. El hombre que habla pide más bebidas al tendero:

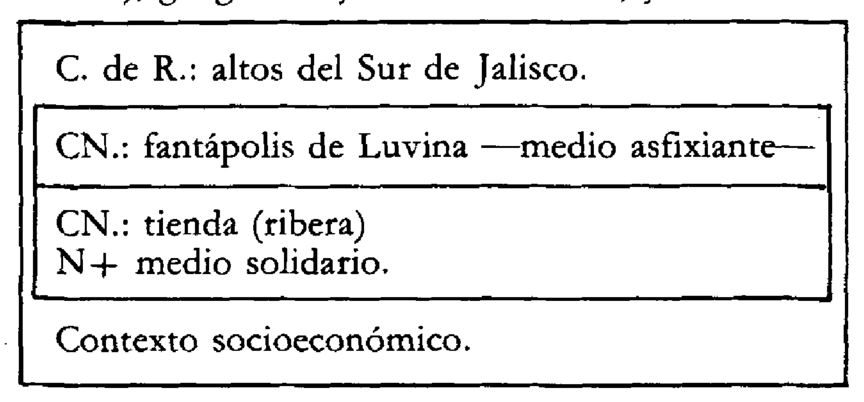
—«¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más!»

La cerveza es real, está tibia y sabe a «meados de burro», pero allá en el pueblo de los altos sólo se puede beber el fuerte mezcal que «ellos hacen con una yerba llamada hojasé». El tiempo está marcado; comienza a anochecer y la noche sigue avanzando, durante la plática. Los comejenes chamuscan sus alas contra la lámpara ya encendida. El alboroto infantil, cada vez más próximo, se introduce en el local. Se sincronizan, en contrapunto, el «batallar del río», «el rumor del aire» y los juegos de los niños.

Con perspectivas distintas, Rulfo contrapone al lugar marginado, un espacio habitable:



Los cuadros de referencia del relato proceden, indudablemente, del campo de referencia del sur de Jalisco; los selecciona y los dinamiza, al volcarlos sobre el cerco narrativo, para crear dos espacios opuestos: la real y simbólica *fantápolis* de Luvina y el refugio habitable de la ribera. Podemos diagramar así la interrelación entre el campo de referencia (C. de R.), geográfico y socioeconómico, y el cerco narrativo (CN) [15]:



[14] *El llano...*, pág. 97.

[15] Los cuadros seleccionados del campo de referencia, al reproducirse en el cerco narrativo, adquieren un valor positivo (N-). En cambio, el espacio referencial no utilizado en el cuento, el adtexto, tiene un valor negativo (-N).

Marginación socioeconómica de Luvina

La orografía hostil, las inclemencias del clima, la falta de agua, la tierra calcinada de la que brotan espinas, la tremenda soledad, configuran la marginación, el inmovilismo y la desolación. Luvina es un lugar maldito. La dureza del clima actúa sobre la tierra pedregosa, influye en la carencia de árboles, en la desaparición de todo verdor. Las lluvias son escasas; a mediados de año, las tormentas azotan la tierra, «la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate». Después de unos días, las nubes

> «Se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresan en varios años.»

El viento arrastra el polvillo blanco y ligero del óxido de calcio y la arena del volcán; ni siquiera deja crecer las dulcamaras; sólo en donde hay un poco de sombra, «escondido entre las piedras florece el chicalote», pero pronto se marchita, y sus ramas espinosas producen un insistente rasguear. El viento influye, además, en las tensiones humanas: bulle «dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos».

La sequía es la máxima función adversa; convierte el lugar en un erial lleno de piedras y de espinas punzantes:

> «... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman "pasojos de agua", que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta la tierra le hubieran crecido espinas» [16].

Esta incidencia de factores opuestos, depredadores, convierten el lugar en un círculo espacial alucinante, con sus «cerros apagados», con sus tierras áridas. La actuación degradante de esta serie de funciones negativas determina la marginación geográfica y socioeconómica de Luvina:

Sistema de funciones adversas		
Geografía hostil	**Clima inclemente**	**Atmósfera asfixiante**
Cerro alto y pedregoso. Tierra empinada. Barrancas profundas. Loma de cal. «Lomerío pelón.» Carencia de árboles. Tierra calcinada. Esterilidad. Sin flores silvestres. Sin verdor.	Frío, día y noche. El rocío se cuaja. Sequía persistente. Viento en tremolina. Tormentas que desgarran la tierra. Efectos destructores. Erosiona la tierra, acción del sol.	Atmósfera densa, polvillo de cal. Arena del volcán arrastrada por viento. Aire irrespirable. Mancha caliginosa. Cielo oscurecido. «Calín cenicienta.» Horizonte desteñido. Sed insaciada.

[16] *El llano...*, pág. 98.

Este sistema de condicionamientos adversos convierte al pueblo en un círculo dramático de marginación, de pobreza, de inmovilismo, de inveterada pasividad, que le impide mejorar las formas de existencia. La zona está plagada «de esa piedra con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ello ni le sacan ningún provecho».

Proceso agencial relator

En este complejo cosmos de infradesarrollo, dentro del círculo de tremenda soledad y desesperanza, se desarrollan dos procesos agenciales en interacción: la extraña aventura vivida por el maestro y la existencia alucinante de los luvinenses.

La dramática experiencia del joven e ilusionado profesor destinado en San Juan de Luvina se inicia con el viaje, en compañía de su mujer e hijos. El arriero que los conduce hasta la cima, retorna inmediatamente, sin dejar descansar a las bestias, porque allí «se fregarían más»:

> «Y se fue dejándose caer por la cuesta de la Piedra Cruda, espoleando sus caballos, como si se alejasen de algún lugar *endemoniado.*»

La familia queda, desde el primer instante, introducida en una atmósfera densa, en la plaza solitaria, sin hierbas que detenga el viento, con su ajuar en los brazos, «en medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento...» El extrañamiento se sugiere con la repetida pregunta a la mujer y el encogimiento de hombros de ésta:

> «—¿En qué país estamos, Agripina?
> ....
> —¿Qué país es éste, Agripina?»

Los obstáculos se acumulan, gradualmente. Se van entrelazando los círculos de tensión que rompen las líneas de resistencias y crean un *climax* de pesadilla. Agripina, con su hijo más pequeño, va a buscar comida y posada; pero no regresa. Al atardecer, van a buscarla, a través de las callejuelas solitarias de Luvina, y la encuentran sentada en la iglesia en ruínas, con el niño dormido en el regazo. No sabe explicar por qué entró allí a rezar y no regresó junto a la familia. Además, fracasó en su misión de buscar comida y cobijo:

«—¿Dónde está la fonda?
—No hay ninguna fonda.
—¿Y el mesón?
—No hay ningún mesón.»

No hay nada que comer en el pueblo; tampoco se perciben sensaciones de estar habitado. Sólo unas extrañas mujeres ocultas espían por las rendijas de una puerta, con «las bolas brillantes de sus ojos».

La llegada de la noche adensa la situación. Para dormir tienen que refugiarse en un rincón, «detrás del altar desmantelado» de la iglesia en ruinas, convertida en «un jacalón vacío», sin puertas, llena de socavones, de techo resquebrajado, inquietados por la tremolina del viento:

> «Lo estuvimos oyendo pasar, por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento, como si fuera un rechinar de dientes» [17].

De madrugada, se encalma el viento; se produce una quietud total, sospechosa, «como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso». Pero un nuevo rumor sordo atemoriza al matrimonio:

> «Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas.»

Este insólito y extraño rumor transmite un simbolismo que se intensifica, inquietante, con la visión fúnebre, contemplada por el maestro desde el umbral:

> «Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.
>
> . . . .
>
> Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros» [18].

En el plano sígnico, la pesadilla de esta primera noche es la iniciación del círculo agencial de la pesadilla del pueblo, la entrada en una angustiosa *imago solitudinis,* en la estremecedora atemporalidad. Luvina se convierte en un lugar ucrónico. Frente al tiempo que fluye normalmente en la tienda, en los altos el ritmo temporal cambia, por la fuerza de una oculta hierofanía se adensa, se estanca, se transforma:

> «Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años...» [19].

Esta imprecisión de la cronología produce un vacío, abre un hueco profundo de insensibilización; por eso la etapa de quince años vividos allí contrasta con la acumulación de experiencias en el primer día: conjunto de factores negativos que se encadenan y asedian a la familia [20]:

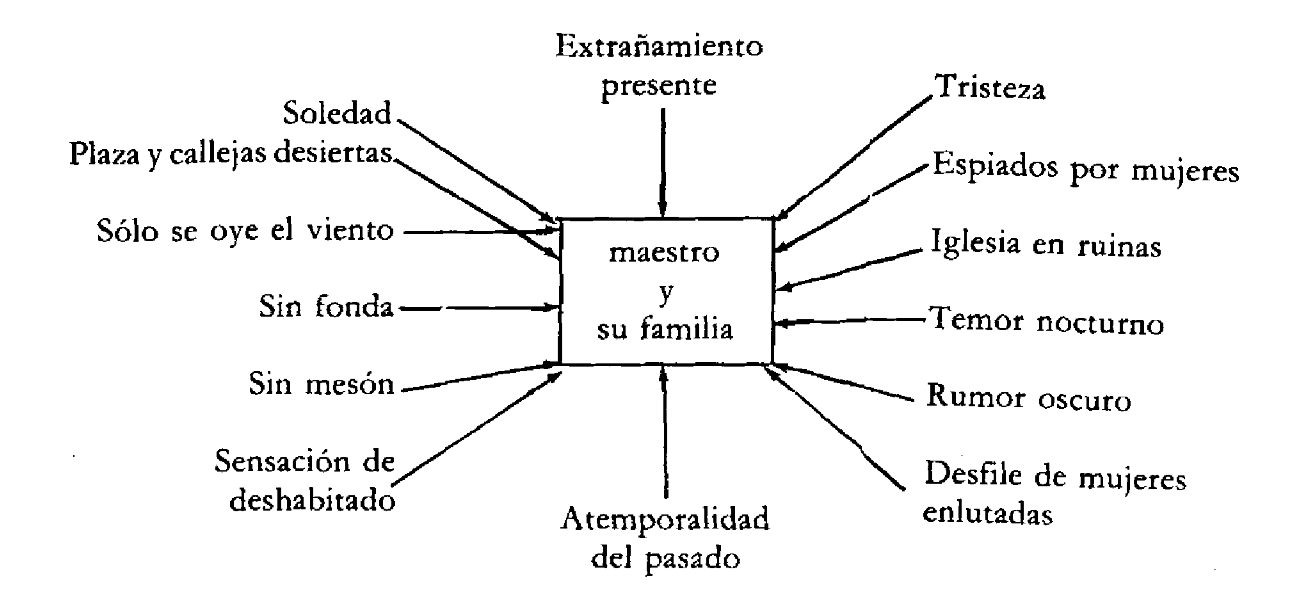
---

[17] Idem, pág. 102.

[18] Idem, pág. 102-103.

[19] Idem, pág. 103.

[20] Vid. José C. González Boixo: *Claves narrativas de Juan Rulfo,* Colegio Universitario, León, 1980; 2.ª edición, Universidad, León, 1983. Para el proceso de las situaciones agenciales cf. Marta Portal: *Rulfo, dinámica de la violencia,* Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1984, págs. 159-170.



Existencia depauperada

La segunda parte del cuento se centra en la existencia alucinante de los habitantes de Luvina. La marginación, el inmovilismo económico, las ásperas condiciones climáticas determinan la presencia de una población caduca y el sistema de vida depauperada. Después de la impresionante visión de las mujeres enlutadas viene la obsesiva imagen de los ancianos, sentados en los umbrales:

> «Mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad» [21].

Y es que en Luvina sólo viven «los puros viejos» y mujeres solas, «sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas». El movimiento migratorio es insalvable. Los niños «pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina». La «ley» de la emigración se cumple, lo mismo que en las generaciones del pasado. Los hombres regresan cada año; dejan el «costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de las mujeres».

Los habitantes viven sumidos en la tristeza, en este mundo de tremenda soledad; aguardan el retorno de los emigrantes y esperan el día de la muerte, como una liberación. La acción del maestro interfiere en esta situación de infradesarrollo y desconsuelo; trata de convencerlos para que abandonen el pueblo. No faltará un lugar para asentarse, con la ayuda del Gobierno. Los ancianos acogen con ironía la pretendida ayuda; para ellos el Gobierno no tiene madre y sólo se acuerda de ellos.

> «Cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen.»

El programa de culturización y de mejora de sistema de vida es rechazado, sucesivamente, por la comunidad. A parte de su escepticismo sobre los gobernantes

[21] *El llano...*, págs. 103-104.

y la patria argumentan contra las propuestas de mejora. Tienen conciencia de su largo itinerario de hambres, pero un poderoso obstáculo para el desplazamiento es el culto a los muertos, tan arraigado en el mundo de Rulfo:

> «Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos» [22].

Tampoco los decide la invocación al peligro del viento es «el mandato de Dios» y será peor si deja de soplar:

> «Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo.»

Significado profundo

Parte de la crítica sobre Rulfo analiza los posibles sentidos simbólicos de este cuento. Indudablemente, la visualización del cosmos de la *fantápolis* de Luvina y las funciones del discurso diegético configuran una pluralidad semántica. La poderosa e insistente violencia del viento es la función destructora más persistente; entra en la línea simbólica de respiración de la tierra, de fuerza elemental y cósmica [23]; pero difícilmente puede representar una oculta hierofanía, en el sentido que le atribuye Mircea Eliade [24]. Sin embargo, se transmuta en imagen fantasmagórica, se corporeiza en «bulto» que recorre las calles, bajo el resplandor de la luna llena «llevando a rastras una cobija negra». Y además, se apropia, como hemos visto, de signos intervalentes antropomorfizados.

Tampoco encaja bien la inscripción de la Piedra Cruda dentro del campo de la simbología. El cerro «está plagado» de piedra calcárea; pero no es más que un elemento depredador, y, aunque sea «blanca y brillante», no tiene relación con un *omphalos* [25]. En cambio, la comunidad luvinense es un singular ejemplo de una *imago solitudinis;* y en ella está instalada la tristeza, como una tremenda y constante presión dramática, según testimonia el propio narrador:

> «Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubiera entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allá como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón» [26].

---

[22] Idem, pág. 105.

[23] Vid. VIOLETA PERALTA: «Una narrativa de situaciones límite», en *Rulfo, la soledad creadora,* en colaboración con LILIANA BEFUMO BOSCHI, García Cambeiro, Buenos Aires, 1975.

[24] *Tratado de historia de las religiones,* Ed. Cristiandad, Madrid, 1974, págs. 35-54.

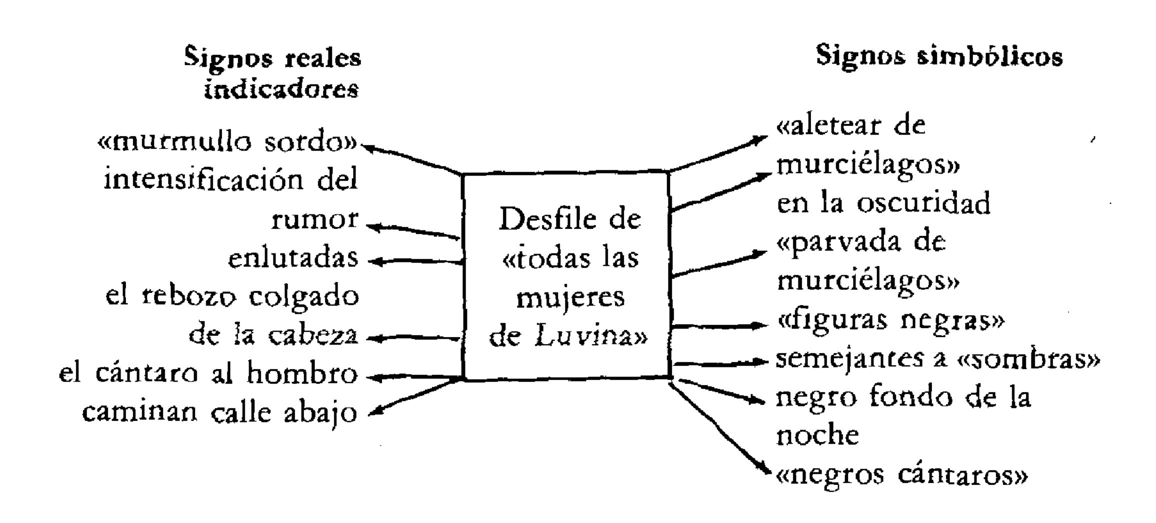
[25] Vid. T. SCARANO, art. cit., págs. 172-173.

[26] *El llano...,* págs. 98-99.

Rulfo se sirve de la polivalencia; pone en juego varias categorías opuestas que se estructuran en un discurso casuístico, abierto a distintas interpretaciones. Al contrario de lo que sucede en Comala, en Luvina no se conserva la nostalgia del paraíso [27]. El pueblo del cerro está y estuvo siempre, lleno de peligros, de marginación, de presagios. El arriero huye de allí, inmediatamente «como si se alejara de algún lugar *endemoniado*». «Aquello es el purgatorio», y sobre este purgatorio de soledad y silencios, actúa un sistema de semas de oscuridad que envuelven al pueblo en una atmósfera fúnebre: el aire denso «pardo» y «negro»; el cielo oculto «un calín ceniciento» y «negros» los trajes, los rebozos, los cántaros de las mujeres.

Esta escala desciende en el plano humano. A pesar del desarraigo de los jóvenes, los viejos no emigran; se quedan para rendir culto a sus muertos, y, sentados en las puertas «con los brazos caídos», la mirada perdida, esperan el final irreversible de la muerte. En definitiva, Luvina es un «lugar *moribundo* donde se han *muerto hasta los perros* y ya no hay quien ladre al silencio».

Soledad «lugar de tristeza», «cerros apagados», «purgatorio» y «lugar moribundo» son funtivos especulares, trascendidos de una dramática realidad marginal. Sin embargo, no podemos negar la manifestación actuante de hierofanías telúricas, de simbolismos cósmicos, ritos humanos *de passage* y rituales agoreros de la muerte. La función simbólica más perturbadora es el desfile de «todas las mujeres de Luvina». Aparecen, por primera vez, espiando con «las bolas brillantes de sus ojos». Y, poco antes del amanecer, manifiestan su nueva presencia, mediante un «rumor sordo», impreciso, intensificado que atemoriza al matrimonio. Después, pasan, como una incierta visión fantasmagórica. Si nos fijamos en los fragmentos ya trascritos, podemos diagramar los signos negativos que apuntan a una doble interpretación:



Las connotaciones reiteradas «negro»/«negros» transmiten alusiones a un espacio de tinieblas, de lo negativo, y, en especial, nos aproximan a la localización del infierno de los aztecas, en el «Norte negro». Pero el simbolismo más inquietante está representado por el plano evocado de los murciélagos. No podemos olvidarnos de

---

[27] Vid. B. VARELA JÁCOME: «Estructuras profundas en *Pedro Páramo*», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, Madrid, 1980, págs. 383-407.

que, en el campo antropológico maya, el murciélago es una divinidad de las fuerzas subterráneas. En el *Po pol vuh*, la «casa de los murciélagos» es la región subterránea, paso obligatorio para la morada de la muerte. También entre los mejicanos el murciélago es la divinidad de la muerte. Y en la tradición alquimista, sus alas serían las de los habitantes del infierno [28].

En el proceso de transmisión del discurso narrativo queda claro que la agresiva realidad experimentada y reconstruida por el maestro se proyectará en un futuro inmediato, con la repetición de parecidas funciones cardinales que protagonizará el viajero-oyente, cuando entre en el círculo alucinante de Luvina. La mesa de la tienda de bebidas, lugar revelador de la función de narrar, es el punto de confluencia entre los *rites de passage* vividos en un pasado ya lejano, y la posibilidad de que el *sustituto* del profesor lo repita en el período temporal siguiente. Termina la relación de un proceso agencial que enlaza con la virtual iniciación de otro. Se reproduce, en cierta manera, el *corsi e ricorsi* histórico, de Giambattista Vico; o se cumplen algunos de los funtivos de la teoría de Mircea Eliade [29] sobre el *mito del eterno retorno*. Es indudable que el retorno, en el cuento rulfiano, se produce sin el control de los arquetipos de lo sagrado. Pero, en el estricto plano del discurso narrativo, la restauración del tiempo mítico se enlaza con el prenuncio de la repetición de una segunda aventura alucinante en la comunidad de Luvina.

BENITO VARELA JÁCOME
Cátedra de Literatura Hispanoamericana
Universidad de
SANTIAGO DE COMPOSTELA

[28] Vid. JEAN CHEVALIER y ALAIN GHERBRANT: *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, París, páginas 219-220.

[29] Op. cit., II, págs. 171-178.



Una lectura de «La herencia de Matilde Arcángel»

La herencia de Matilde Arcángel[1] contiene, como casi todos los relatos de Juan Rulfo, una serie de motivos y rasgos estilísticos coherentemente articulados que nos revelan la visión del mundo de este autor mexicano. *La herencia*... es un cuento montado en torno a la relación amor-odio. Esta forma de incomunicación arranca de la frustración y crueldad del padre (Euremio el viejo) contra un hijo marcado por la insignificancia física. En Euremio se funde la figura del padre dominador, y la del marido violento, con la agresividad del cacique: «vivía si es que todavía vive, aplastado por el odio como una piedra» (143); «se la apropió (a Matilde) el Euremio» (145); «Euremio el grande tenía un rancho apodado Las Animas» (144). El odio del padre contra el hijo se intensifica a raíz del accidente en que un caballo, aparentemente asustado por el llanto del niño, mata a la madre: «Todos los días amanecía aplastado por el padre que lo consideraba un cobarde y un asesino» (148). A partir de este fortuito suceso, se instaura el sentido de la culpa. La mala conciencia de Euremio el viejo (por su injusto proceder contra los desposeídos y su dominio sobre Matilde) se proyecta contra el hijo. Este patológico rencor podría explicarse por el hecho de que la deformidad congénita del hijo ha frustrado la paternidad (además del goce sexual) del padre: «El de nada me sirve. La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera; pero éste no me dejó ni siquiera saborearla» (148). El odio es un tema recurrente en toda la obra de Rulfo (el arriero define a Pedro Páramo como «Un rencor vivo») y se relaciona con el tema del macho («chingón») y su trato violento de la mujer en virtud de lo que Octavio Paz denomina dialéctica entre lo «cerrado» y lo «abierto»[2]. La mujer tiene un papel pasivo en la sociedad mejicana y su función primordial es la de la procreación. Su sumisión al macho es una forma de violencia. Matilde, como Susana San Juan en *Pedro Páramo*, son sentimentalmente impenetrables. Los hombres —Euremio y Pedro Páramo— las conquistan, pero afectivamente no llegan a poseerlas. A partir de la muerte de Matilde, la violencia contra ésta se vuelve contra el propio Euremio.

El desamparo, la humillación y la frustración explican el deseo de venganza del hijo contra el padre, no sólo como revancha sicológica que le independice de la

[1] Citamos por *El llano en llamas*, F. C. E.. México, 1971.

[2] «Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de "lo cerrado" y "lo abierto" se cumple así con precisión feroz», Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, pág. 70. F. C. E. Madrid, 1973.

autoridad paterna, sino como vindicación de los desposeídos contra el cacique. En este último caso podría hablarse de mensaje social. Este rasgo social de *La herencia...* se evidencia al final del cuento, cuando el padre se une a los federales y el hijo a los revoltosos. Políticamente, el supuesto parricidio prueba que la sucesión de caciques se realiza, en el macho hispano-americano, por la violencia. Así parece desprenderse de la escena final con la aparición del hijo vengador: «Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a la flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto» (150). La flauta podría asociarse con el autismo del niño que solía distraer la soledad a que le condenó el padre, tocando este instrumento: «Mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban...» (149); flauta que también puede relacionarse, en la secuencia final, con el dolor funerario, y, por su forma, con el significado fálico. El caballo, causa del accidente de la madre, aparece como símbolo del instinto liberado, e incluso podría ser asociado, según Jung, con el lado mágico del hombre, o con esa madre que ha sido vengada, permitiendo la unión simbólica de ésta con el hijo. Tanto en la cita anterior como en la siguiente, Tranquilino se refiere a Euremio el joven como «su ahijado», nota afectiva que parece compensar la orfandad de Euremio: «Y poco rato vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo» (150).

En *La herencia...* no puede hablarse de héroe, ya que la historia puede prescindir de este ente narrativo. Importa, como hemos visto, la relación de base que instauran los personajes, y que podría reducirse al juego amor-odio. Como historia, este cuento evoca acontecimientos de un concreto lugar mexicano, pero, a la vez, es también discurso. Un narrador en primera persona relata una historia a un destinatario que la recibe; interacción necesaria para toda comunicación literaria. El narrador, asimilado al personaje, y desde la primera persona, privilegia el carácter performativo o subjetivo. De aquí la importancia lírica de *La herencia...* Este «yo» se ciñe especialmente a las expresiones afectivas de Tranquilino por Matilde «cuando fui a presentarle a la muchacha...» (144) y por Euremio el joven «yo le bauticé al muchacho» (143). Pero, junto a la subjetividad del discurso, opera la objetividad del relato. En éste, el narrador no interviene, es decir, no se sabe quién habla [3]. El uso del sujeto indefinido «uno» (145) y de fórmulas indirectas, como «me lo contaron», «Dicen que», «Parece que» (149), junto al fragmentarismo de la historia contada por un narrador-personaje-testigo [4] y la constante oscilación entre el subjetivismo y el pretendido afán testimonial de Tranquilino dotan, pues, de ambigüedad a este texto, exigiendo, a la vez, una participación más activa del lector. La relación Matilde-Tranquilino, la

[3] «Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne est présente partout. De ce fait, la "3e personne" n'a pas la même valeur que dans le récit historique. Dans celui-ci, le narrateur n'intervenant pas, la 3e personne ne s'oppse à aucune, elle est au vrai une absence de personne. Mais dans le discours un locuteur oppose une non-personne *il* à une personne *je/tu*», E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pág. 242. Editions Gallimard. París, 1966.

[4] Sobre este punto, véase el detallado estudio de Myron Lichtblau «El papel del narrador en *La herencia de Matilde Arcángel*», *Inti*, primavera-otoño, 1981, págs. 92-102.

psicología de Euremio el viejo y las circunstancias de su muerte son algunos de los puntos que no llegan a aclararse y que añaden confusión al caótico universo de Juan Rulfo.

Respecto al segundo término de la ley semiótica emisor-receptor, habría que apuntar la importancia que en este cuento tiene el «narrataire», o ente ficticio, al que se cuenta que no hay que confundir con el lector real que, de alguna manera, deviene coautor del texto, ni como el lector ideal, o supuesto lector capaz de descifrar todas las claves de la obra. El narrador de *La herencia...* hace numerosas llamadas al «narrataire»: «Ojalá que ninguno de los presentes se ofenda por si es de allá» (144); «como ya les dije» (144); «habré que decirles» (145); «ustedes saben uno es arriero» (145); «Tranquilino Herrera, servidor de ustedes» (146); «Bueno para no alargarles la cosa» (149), etcétera. Como relato oral, la presencia y estímulo del «narrataire» en *La herencia...* es fundamental. Además de las llamadas directas del narrador, la presencia de éste se evidencia por las numerosas comparaciones, dichos populares «Y luego se le reventó la boca como si la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien» (145) e incluso el uso y repetición de partículas, como la conjunción adversativa «pero» con valor explicativo en la página 145. Por su parte, el narrador Tranquilino Herrera, además de «narrataire» mantiene un diálogo con él mismo «uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda por los caminos» (145) con Matilde y con esa «otredad» representada por el desolado paisaje. Dentro de la dialéctica emisor-receptor también habría que incluir al autor real, ya que Rulfo recrea un lenguaje oído de niño [5].

A nivel histórico-social, el ensimismamiento y la soledad de Euremio el viejo se transforman en violencia y represión contra «los de abajo». Con la muerte de Matilde se radicaliza su soledad «siguió manteniendo sus rencores, se le fue mermando el odio, hasta convertir sus dos vidas en una vida soledad» (148), separándose del mundo exterior y precipitando el proceso de descomposición de sus propiedades. Los efectos negativos de la revolución se reflejan en la desolación del lugar «Las calles estaban llenas de hierba» (149), el nomadeo «"Coamileros", saben ustedes: unos fulanos que se pasan parte de su vida, arrendados en las laderas de los monetes...» (150) y la marginación histórica «un día quieto de esos que abundan mucho en estos pueblos, llegaron unos revoltosos...» (149). La presencia de la Revolución se hace sentir de una forma vaga, misteriosa y fantasmagórica, apenas rozando las vidas de los habitantes de Corazón de María: «Y vi un montón de desarrapados montados en caballos flacos; unos destilando sangre y otros seguramente dormidos porque cabeceaban. Se siguieron de largo. Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche...» (150). La adulteración de los ideales revolucionarios se ejemplifica en el partido que, por motivos personales, toman padre e hijo:

[5] «Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo... Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores y que sigue vivo hasta hoy». Juan Rulfo en entrevista con Joseph Sommers, *Hispamérica,* 4/5, pág. 104, noviembre, 1973.

el primero uniéndose a las fuerzas del Gobierno, y el segundo, a los revoltosos. «Revoltosos» y no revolucionarios los llama el narrador quizá porque el primer término encierra la ideal del tiempo cíclico, o restauración del tiempo original. El hijo, después de haber vengado a una clase social explotada, podría volver a encarnar la figura del desaparecido cacique. Su violencia contra el poder opresor ha tenido un sentido, se ha hecho historia, pero la violencia desencadenada puede ser incontrolable y Euremio el joven podría ser fatal y atávicamente arrastrado por ella [6].

Como vocero de las inquietudes reales o míticas del pueblo, los orígenes del cuento emanan de la necesidad ancestral del ser humano por contar narraciones en las que puede, y podemos, reconocernos. De aquí la secuencia inicial de *La herencia...*: «En Corazón de María vivían, no hace mucho tiempo, un padre y un hijo» (143). Y de aquí, también, la importancia que el hablar intrahistórico tiene en la obra de Rulfo. Este reproduce el lenguaje popular oído de niño y adulto para transmitirnos los ecos de un pasado. Este folklore literario capta e incorpora el elemento anónimo, popular y colectivo de la comunidad.

Desde el punto de vista temporal, la memoria del narrador Tranquilino, contando con mirada retrospectiva, va actualizando el presente, organizando el pasado. Pero en esta ordenación se privilegia la duración psicológica, afectiva, lo que explica la falta de ordenamiento lógico en los relatos de Rulfo. La temporalidad contribuye, junto a la falta de diálogo narrativo, el fragmentarismo y la presencia de varios narradores, al carácter aparencial de *La herencia...*. El tiempo subjetivo e interior da lugar en este cuento a una poética del tiempo, especialmente en la relación afectiva entre Tranquilino y Matilde. En la siguiente descripción se observa cómo el tiempo ha sido suspendido en una digresión en la que importa el ritmo poético asociado, en este caso, con el principio vivificador del agua. Esta sustancia se identifica con el sentimiento amoroso de Matilde: «Ella era hija de una tal doña Sinesia, dueña de la fonda de Chupaderos; un lugar caído en el crepúsculo como quien dice, allí donde se nos acababa la jornada. Así que cuando arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y puso saborearse los ojos mirándola. Porque por ese tiempo, antes de que desapareciera, Matilde era una muchachita que se filtraba como el agua entre todos

---

[6] «Años más tarde, al repensar el tema de los grandes trastornos y conmociones del siglo XX, he llegado a la conclusión de que hay que distinguir entre revolución, revuelta y rebelión. Las revoluciones, hijas del concepto del tiempo lineal y progresivo, significan el cambio violento y definitivo de un sistema por otro. Las revoluciones son las consecuencias del desarrollo, como no se cansaron de decirlo Marx y Engels. Las rebeliones son actos de grupos e individuos marginales: el rebelde no quiere cambiar el orden, como el revolucionario, sino destronar al tirano. Las revueltas son hijas del tiempo cíclico: son levantamientos populares contra un sistema reputado injusto y que se proponen restaurar el tiempo original, el momento inaugural del pacto entre los iguales». Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, pág. 26. Seix Barral. Barcelona, 1979. Comentando los relatos cortos de Rulfo afirma Ariel Dorfman: «La muerte en estos cuentos es siempre violenta y, lo que es más importante, es fruto de la venganza. En el lejano pasado, el protagonista hizo algo. Nosotros asistimos al momento en que debe enfrentarse a ese pasado encarnado en el vengador. Es el destino que mata a través de una persona, que restaura el equilibrio primordial que la víctima quebró hace tantos años». *Imaginación y violencia en América*, pág. 185. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1970.

nosotros» (145). Y es el agua también, aunque como signo negativo de disolución y muerte, el elemento que organiza las imágenes en torno a la descripción del fatal accidente de Matilde: «Veníamos de bautizar a la criatura... La Matilde Arcángel se había quedado atrás, sembrada no muy lejos de allí y con la cara metida en un charco de agua. Aquella carita que tanto quisimos tantos, ahora casi hundida, como si estuviera enjuagando la sangre que brotaba como manadero de su cuerpo todavía palpitante» (146); «A mí me tocó cerrarle los ojos llenos de agua; y enderezarle la boca torcida por la angustia... Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara» (147). La machacona repetición del narrador a través de todo el cuento («Ya les dije»; «Ya les conté», etc.) es otra fórmula para aquietar la acción, privilegiando así la temporalidad, o tiempo de la conciencia.

Como dijimos, Euremio el viejo simboliza el inmovilismo y el carácter destructivo del tiempo «el padre iba para abajo con el paso del tiempo» (148), inmovilismo que impone a su entorno y que sólo se rompe con la fatídica muerte de Matilde. Esta muerte premonitoriamente anuncia la fantasmal aparición de los revoltosos, aparición que marca la segunda y radical infracción del pasivo acontecer histórico de los habitantes de Ciudad de Dios. La temporalidad existencial, o tiempo de la conciencia, predomina sobre el tiempo del exterior. A esta temporalidad alude el narrador con las palabras: «Les contaré esto sin apuraciones. Despacio. Al fin y al cabo tenemos toda la vida por delante» (145). El espacio, como trayectoria hacia lo anhelado y perdido, sufre igualmente una prolongación de carácter poético en la voz de Tranquilino narrador: «Pero los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida y hasta se me ocurrió que nunca terminaría de quererla» (145). Pero el ritmo lento espacio-temporal se altera con el accidente de Matilde: «Después engordó. Tuvo un hijo. Luego murió. La mató un caballo desbocado» (146). Esta tensión entre la lentitud subjetiva y la dinámica externa constituye, según Blanco Aguinaga, uno de los principales rasgos definidores de los relatos de Juan Rulfo [7].

Sobre el mexicano operan, según la visión que se desprende de la lectura de «La herencia de Matilde Arcángel», no sólo un sistema retrógrado de creencias, sino una serie de factores económico-sociales de carácter inmovilista. Al final del cuento, después de la esporádica incorporación de Euremio el joven al movimiento de los revoltosos, se nos plantea el problema del retorno cíclico de la violencia, es decir, el mito separado de la historia. O la posibilidad, partiendo del hecho de que todo hecho histórico es productor, de que la vindicación de Euremio no quede inmovilizada en su tiempo, sino que dinamice nuevas causas en el transcurso del proceso histórico en virtud de la ley dialéctica que niega el concepto lineal de causa. Pues la violencia

---

[7] «En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esa realidad fatalista, de hombres y mujeres solos, hacia dentro». C. Blanco Aguinaga: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en *Nueva Novela Latinoamericana,* I, pág. 78. Editorial Paidos. Buenos Aires, 1969.

termina agotándose en sí misma y, como todo momento histórico, es irrepetible [8]. La historia quizá pueda imponerse sobre las fatídicas y atávicas tradiciones mexicanas (esa naturaleza que la condiciona), incluso a partir del gesto triunfante del joven Euremio, e incluso a partir de ese «padre muerto», palabras que cierran este cuento.

José Ortega
600, 7th St
Kenosha WISCONSIN 53140
Estados Unidos

[8] Junto a la identidad del tiempo de los hechos de la naturaleza, encontramos la temporalidad histórica en que «el tiempo pasa en una sola dirección, en una sola línea y con absoluta singularidad de momentos. Es decir: todo momento histórico es único, irrepetible, supone un momento antecedente y anuncia otro consecuente, todo ello sin excepción ni contingencia. Por ello, aunque comparables, dos sucesos históricos nunca son identificables». Blas Matamoro: *Saber y literatura,* pág. 19. Ediciones de la Torre Madrid, 1980.

Aproximación alegórica a «El hombre» de Juan Rulfo: ¿venganza trágica o tragedia vengativa?

¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?

JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

«... who aspires must down as low As high he soar'd.»

Paradise Lost, IX, 169

«Where have you been?» «I have been inside you all the time, waiting in the central place from whence you fled; I have surrounded you on every side, but you saw me only as darkness and, as you fled me, you plunged into deeper darkness, and so you knew me as enemy, not as friend.»

FRANCES G. WICKES: *Journey Toward Wholeness*

La crítica se divide en cuanto a su aproximación analítica a «El hombre» de Juan Rulfo. A un lado predomina la preferencia por enfocar casi exclusivamente en la reconstrucción de los sucesos argumentales o histórico-literarios a base de los tres monólogos ensimismantes, y al otro lado quedan los comentaristas que han optado por vislumbrar esencialmente el aspecto mítico a que se orienta la cosmovisión del autor mexicano [1].

Quedan por resolverse, no obstante, dichos esclarecimientos, ciertas discrepancias temático-culturales imprescindibles hacia una interpretación homogénea del «complexio oppositorum» [2] que permita ya una nítida correlación a base del «alegorismo

[1] No obstante la aparente arbitrariedad de tal división, se justifica ante el intento de reconciliar señaladas discrepancias fundamentales en cuanto a la construcción temático-estructural de «El hombre» hasta el momento pasadas por alto. Entre la primera agrupación colocaríamos los estudios de DONALD K. GORDON: *Los cuentos de Juan Rulfo,* Madrid, Nova Scholar, 1976, págs. 161-167; LUIS LEAL: *Juan Rulfo,* Santa Bárbara, California, Twayne Publishers, 1983, págs. 44-46; MANUEL FERRER CHIVITE: *El laberinto en/de Juan Rulfo,* México, Organización Editorial Novaro, S. A., 1972, págs. 132-136. Dentro de la segunda agrupación se encuentran: MARCELO CODDOU: *Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo: proposiciones para la interpretación y análisis del cuento «El hombre»,* Santiago de Chile, Instituto Central de Lenguas, 1970. A pesar de la estrecha relación temático-estructural entre «El hombre» y la novela maestra de Rulfo, el estudio de GEORGE RONALD FREEMAN: *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity,* Cuernavaca, México, Centro Intercultural de Documentación, 1970, evita, curiosamente, toda referencia directa a «El hombre»; incluso en la sección de su tesis dedicada a *El llano en llamas.* No obstante, el título esperanzante del artículo de CÁNDIDO GALVÁN: «A propósito de "El hombre", cuento de Rulfo», *Et Caétera,* Vol. IV, núm. 14 (1969), págs. 99-104, su enfoque se limita, desafortunadamente, a tratar, con bastante superficialidad, algunos de los recursos estilísticos empleados por el autor mexicano.

[2] El término «complexio oppositorum» lo aplicamos según lo define CARL GUSTAV JUNG en su ensayo «Answer to Job», recogido en *The Portable Jung,* Ed. Joseph Campbell, Penguin Books, 1971, págs. 519-650.

multivalente» de acuerdo con la filosofía existencial de Rulfo, entre sus dimensiones narrativa o argumental, psico-social o nacional, mítico-alegórica o cristiana, psicológica o freudiana y autobiográfica.

En lo esencial, se trata de reconciliar, acertar la piedra de toque, entre la bipartición externa en que se divide la estructuración de «El hombre» —la persecución vengativa de perseguido y perseguidor yuxtapuesta a la perspectiva del borreguero de aquella misma realidad— y la tripartición intrínseca [3], el formulismo trágico de la «caída» [4] como motivo literario arquetípico en torno al cual giran simultáneamente señalados hilos o niveles interpretativos.

Como modo de intentar una reconstrucción «secuencial» [5] de los sucesos argumentales, empecemos con plantear las siguientes tres interrogaciones fundamentales:

Es decir, como especie de conjunto conceptual cuyo plan constructivo, a base de rígida e intrínseca sistematización, abarca elementos opositivos. Este fenómeno hegeliano —«cada cosa lleva en sí el germen de su propia constradicción»— forma el fundamento psico-social, como es bien reconocido, de *El laberinto de Soledad,* de OCTAVIO PAZ, México, Fondo de Cultura Económica, 1959: «... todo nuestro ser aspira a escapar de estos contrarios que nos desgarran...» (pág. 176). Véase con especial atención el apéndice a esta edición titulado «La dialéctica de la soledad», págs. 175-191.

[3] A pesar de la división bipartita respecto a la estructuración externa, hay que insistir en la tripartición «intrínseca» de «El hombre» —tres voces o hilos narrativos, división tripartita de la conciencia humana (agresión edípica manifestada mediante el conflicto del «Id», «Ego» y «Super-ego»), tres homicidios («tercio»), etc.—, como eje temático-estructural y base de su cosmovisión mítica: la arquetípica figura adánica o semi-mortal (carne) y semi-divina (espíritu) ante el Creador; la teoría de los tres «Juanes» y los tres «Tomases» anunciada, años antes de Freud, por OLIVER WENDELL HOLMES: *The Autocrat of the Breakfast Table,* 1858, y luego modificada por MIGUEL DE UNAMUNO en su prólogo a sus *Tres novelas ejemplares y un prólogo;* la consabida relación edípica o jerárquica entre el «Id», «Ego» y «Super-ego» freudianos. La tendencia, o mejor dicho, necesidad literaria de Rulfo hacia el desdoblamiento psíquico (REINA ROFFÉ: *Juan Rulfo: autobiografía armada,* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, págs. 52-53) quizá sea mejor equiparable a la de KAFKA en sus «novelas psicológicas», «to split up his ego by self-observation into many component-egos and in this way to personify the conflicting trends in their own mental life in many heroes». Véase el estudio de MARTIN GREENBERG: *The Terror of Art: Kafka and Modern Literature,* Basic Books, Inc., 1968. Hay que señalar, por último, la curiosa fascinación personal de Rulfo con el número tres. Véase las págs. 6 y 104 (nota 16) del estudio citado de Luis Leal.

[4] Sea interpretado «El hombre» de acuerdo con su dimensión psíquica, mítico-cristiana, histórico-nacional o autobiográfica, el formulismo temático se funda en la misma pre-determinada trayectoria odiseica —subida/caída— de Alcancía, encarnación prototípica, en busca de su destino (Padre) trágico. El elemento de venganza, pues, no debe limitarse a un contexto histórico-literario, sino que trasciende hacia una perspectiva cósmica o existencial. Respecto a dicho formulismo arquetípico en todas sus señaladas variaciones, véase respectivamente a: F. R. Tennant, *The Sources of the Doctrines of the Fall and Original Sin,* New York: Schocken Books, 1968; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination,* Oxford University Press, 1971; Frances G. Wickes, *The Inner World of Choice,* New York: Harper & Row, 1963, con especial atención a su ensayo titulado «Journey Toward Wholeness», págs. 271-296. En cuanto a la obra rulfiana, véase el estudio citado de Freeman, y el artículo de Julio Ortega, «La novela de Juan Rulfo; summa de arquetipos», recogido en Joseph Sommers *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas,* México: Sep/Setentas, 1974, págs. 76-87.

[5] Los críticos citados arriba logran esclarecer muy hábilmente los detalles argumentales de «El hombre» sin atender, no obstante, a las reconciliaciones textuales que dichos esclarecimientos exigen. Luis Leal, por ejemplo, declara en su estudio citado que: «The reader can only conjecture as to the reaction of the hunted man when he saw the hunter, whom he thought he had killed.» (pág. 45). Donald K. Gordon, al contrario, indica en su estudio citado que Alcancía está muy consciente de su perseguidor: «Poco después, mientras

1. ¿Dónde queda situada, en términos espaciales, aquella casa [6] en que ocurren los homicidios?

2. Desde la perspectiva temporal, ¿dónde coloca Rulfo al perseguido —anterior o posterior al crimen— al iniciarse la narración?

3. ¿Cuál es el punto de procedimiento espacial del perseguidor al descubrir a sus familiares asesinados; es decir, justo en el momento de ponerse en marcha la persecución?

La respuesta a la primera interrogación resulta relativamente explícita. El avance temporal y espacial [7], paralelo a la trayectoria lineal —subida/bajada— del perseguido hacia aquel horizonte ilusorio, ante un cielo inexorable en su indiferencia [8], parecen sugerir que la casa se sitúe por encima del monte:

> Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa enfrente de él... Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete... Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche [9].

Ahora bien, si el perseguido prosigue en dirección a la casa al iniciarse el cuento, resulta lógico concluir que Rulfo coloca a Alcancía temporalmente anterior al crimen; por lo menos desde las perspectivas del perseguido y de la voz omnisciente. Esto podría confirmarse, junto con el ascenso, mediante las proyecciones hacia el futuro de las verbalizaciones del perseguido:

No el mío, sino el de él.
Voy a lo que voy [10].

---

bate los matojos con su machete, surgen sus amenazadores pensamientos hacia su perseguidor: *«Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas.»* «Oyó allá atrás su propia voz» (págs. 162-163). Esta supuesta admonición por parte de Alcancía a su perseguidor no tiene sentido anterior al crimen, ya que es el caso del perseguido que se «amellará con su trabajito», ni posterior, dado que supone muerto Alcancía a su perseguidor. La única lógica conclusión es que dicha admonición, verbalizada por Alcancía va dirigida a sí mismo «Oyó allá atrás su propia voz». Existe otra ambigüedad en torno a la identificación de las tres figuras —¿esposa, hijo e hija, o dos hijos y una hija?— acostadas en aquella casa.

[6] La sugerencia es que la casa asume un valor simbólico que trasciende su función argumental o histórico-literaria, ya que Rulfo implica una colocación geográfica por encima del monte y a la cual aspira «alcanzar» Alcancía.

[7] La trayectoria lineal de la subida/caída espacial, junto al avance temporal desde el «sol» o «luz» a oscuridad están íntimamente ligados como especie de hilo paralelístico, al destino humano en la obra rulfiana. En el estudio citado de Freeman se lee lo siguiente: «From an outside vantage point, the reader views Juan's journey as a progressión from the light of day to the darkness of night.» (págs. 1-10). Esta progresión multivalente hay que entenderla, además, de acuerdo con su doble connotación individual y colectiva de la raza humana. Es decir, una especie de «metamorfosis cronológica» que procede desde el estado primitivo («pezuña de algún animal») de nuestros antecedentes hasta el estado actual de nuestra condición humana «la pistola»).

[8] Común a lo largo de la tradición literaria de Latinoamérica —*Los de abajo* de Azuela, por ejemplo— la «inexorable» pasividad de trasfondo narrativo se «activiza» precisamente a través de su indiferencia inflexible. La persistencia del cielo u horizonte inalcanzable en «El hombre», tal como aquél «muy por encima de las nubes» en *Pedro Páramo* serviría como una especie de presencia simbólica del Padre/Salvación/Destino a que aspira trascender Alcancía.

[9] Todas las citas referentes a la obra de Rulfo proceden de la siguiente edición: *Obra completa: El llano en llamas/Pedro Páramo/otros textos,* Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977.

[10] *Ibíd.,* pág. 22. Como modo de distinguir la voz del perseguido en nuestro texto, sus palabras aparecerán subrayadas. Véase nuestra nota 5.

Lo que queda por esclarecerse, no obstante, es el valor funcional o textual del desdoblamiento psíquico por parte del perseguido antes de cométer aquel acto horroroso, junto a la relación dialogal que éste entabla ante las persistentes admoniciones de la voz omnisciente [11].

Con la tercera admonición [12], algo muy curioso ocurre. La autonomía de la voz omnisciente se resigna al desdoblamiento del perseguido, cuyas oscilaciones psíquicas encarnan ahora la voz justiciera o la conciencia de Alcancía en simultáneo conflicto con aquella voz mental que exige retribución por el mal cometido al hermano. La voz omnisciente, pues, de acuerdo con dicho vacilante perspectivismo, oscila entre una función histórico-literaria y «extra-narrativa» al penetrar aquella temporalidad mítica, psíquica o/e intrahistórica:

> *Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas* [13].

Es posible llegar a semejante conclusión en cuanto a la estrecha interdependencia perseguido/perseguidor. La insistencia de Rulfo en romper la dicotomía de causa y efecto entre perseguido y perseguidor —ya que Alcancía, al pensar que había matado a toda la familia Urquidi, no posee ninguna conciencia de su perseguidor—, desmonta el dramatismo interno de la persecución, desvalorizando así el impacto presencial o físico del perseguidor [14]. El desligamiento textual de Urquidi, por consecuencia, se

---

[11] He aquí otro detalle que nos ha llevado a concluir el desdoblamiento del perseguido entre «Ego» y «Super-ego». O sea, es perfectamente entendido el instinto humano de mantener una especie de «diálogo monologal» con la voz de su propia conciencia en un momento de alta tensión emocional. El hecho, no obstante, de que las admoniciones pertenecen a la voz omnisciente o «extranarrativa», que persiguen o prefiguran el destino de Alcancía —«y volvió la cabeza para ver quién había hablado»—, que las oye y a las cuales responde verbalmente es evidencia significativa en apoyo a dicho desdoblamiento. El desdoblamiento o fragmentación psíquica del Ser íntegro es un recurso muy reconocido y confirmable, en fin, a lo largo de la producción literaria de Rulfo. Además de la citada *Autobiografía armada* de Roffé, véase *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo* de Ferrer Chivite.

[12] No se trata en el sentido estricto de la palabra de admoniciones, sino, como queda dicho, de una especie de prefiguración de la inevitable tragedia.

[13] Véase la nota × 5. A nuestro juicio las dos voces —el ego y super-ego— o voz amenazante de la conciencia derivan del mismo Ser íntegro o de Alcancía. Hay que señalar, en apoyo a esta teoría, la presencia omnisciente, casi «fantasmal» del perseguidor, ante la falta absoluta de descripción física en comparación al perseguido. O sea, con efectuarse el crimen desaparece toda evidencia concreta de Urquidi. Ni el borreguero, que nos proporciona la esencia de los detalles en cuanto al crimen, logra defenderse ante las acusaciones del Licenciado con echarle la culpa al «Otro».

[14] Este mismo detalle impide acordarnos por completo con la conclusión de Luis Leal en su artículo «El héroe acosado», *Revista de la Universidad de México*, vol. 33, núm. 8 (abril 1979) págs. 25-28, de que «El hombre», aunque de supuesta «idéntica estructura» externa o argumental, sea perfectamente encajable según dichos confines arquetípicos en cuanto a su construcción temático-estructural intrínseca y cosmovisión del autor hacia el ser humano en sus circunstancias. En la mayoría de los cuentos que Leal cita como modo de ilustrar este formulismo se trata de una «rotura», «traición» y «persecución» del héroe como «víctima de ineludibles fuerzas sociales». En cuanto a «El hombre», al contrario, no se trata, en términos estrictos, de ninguna traición o «double-cross» social, sino de una venganza a base de crímenes equiparables en gravedad si no en numeración. Aquella fuerza que persigue a Alcancía, pues, no permite delimitarse exclusivamente en términos sociales, sino que sugiere una fragmentación psicológica o mítica de la conciencia humana a sus varias dimensiones conflictivas. Esta fragmentación psíquica, como queda dicho, es motivada por la

compromete o es sustituido por la propia voz amenazadora del perseguido, que ya lo tiene predestinado: su sentido de culpa, el profundo impulso psíquico del ser humano por rectificar sus transgresiones y que lo empuja hacia la autodestrucción [15]:

> «... Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá.»
> «Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor—. El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está» [16].

Jung expone este fenómeno psicológico en los siguientes términos:

> An intimation of the terrible law that governs blind contingency, which Heraclitus called the rule of «enantiodromia» (a running towards the opposite), now steals upon modern man through the by-ways of his mind, chilling him with fear and paralyzing his faith in the lasting effectiveness of social and political measures in the face of monstrous forces [17].

El famoso historiador Arnold Toynbee, citado por Octavio Paz, lo define con las siguientes palabras:

> «The two-fold motion of withdrawal-and-return.» [18]

Es precisamente este conflicto mental proyectado al exterior lo que, según los psicoanalistas [19] prohíbe el avance espacial del perseguido; es decir, como especie de manifestación concreta de la culpabilidad que siente:

> «Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros» [20].

La respuesta a la tercera interrogación resulta mucho más difícil de precisar, dado que no existe ninguna evidencia textual explícita hacia su confirmación. Aceptada la premisa de que el perseguido procede en dirección a la casa y que ésta se encuentra por encima del monte, la siguiente pregunta no puede sino asaltar al lector. Si el

---

exigencia del sentido de culpa por auto-castigo ante una transgresión trágicamente inevitable y cuyo predeterminismo se encarna en el destino colectivo de la raza humana.

[15] «Unconscious guilt feeling will, when its intensity is growing, press either in the direction of self-harming acts in wich the need for punishment is gratified or to a repetition of the forbidden deed that caused the guilr feeling. The aggressiveness will either be turned inside, be transformed into masochistic self-torture, or push man to acts that are displaced substitutes of the old crime.» Theodor Reik, *Myth and Guilt: The Crime and Punishment of Mankind.* Nueva York: George Braziller Inc., 1957, pág. 241. El psicoanalista, por ejemplo, interpretaría dentro de este mismo contexto los machetazos por parte del perseguido que tronchan la «yerba y ramas desde la raíz» y que luego cortarán el «dedo gordo» de Alcancía: el uno como prefiguración del crimen (la dismembración a machetazos de los cadáveres) y el otro como deseo inconsciente de auto-castración (el «pie» como los «ojos» en la tragedia de Edipo, cuyo nombre es curiosamente indicativo de «pie hinchado», es símbolo fálico). Véase, para una interpretación simbólica en términos sexuales, a Sandor Ferenczi, M. D. *Sex in Psychoanalysis,* Nueva York: Basic Books Inc., 1950, págs. 263-272.

[16] «El hombre», págs. 22-23.

[17] CARL GUSTAV JUNG: «The Spiritual Problem of Modern Man», ed. cit., pág. 465.

[18] Citado en Paz, *Soledad,* ed. cit. págs. 184-185.

[19] WICKES, «Journey», ob. cit., pág. 273.

[20] «El hombre», pág. 27.

perseguidor no pudo descubrir los homicidios antes de llegar a su casa, es decir, anterior al inicio de su persecución —si no, ¿cómo conocería cada detalle minucioso del crimen, incluso la identidad e intenciones de Alcancía antes, durante y posterior a los homicidios?—[21], ¿cómo es que Urquidi también prosigue en dirección ascendente o hacia la casa? O sea, si la trayectoria del perseguido se define, como queda señalado, en términos especialmente lineales, ¿no hubiera sido más lógico que Urquidi empezara su persecución en el momento de iniciar Alcancía su descenso en dirección al río? Hay que señalar, además, como advierten los críticos [22], que muy poco tiempo transcurre entre la efectuación del crimen y el inicio de la persecución:

> «Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—... Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo...» [23].

El problema se complica con la simultánea apariencia del «machete» y del «dedo gordo» al principio de la narración. Es decir, si Rulfo coloca la acción anterior al crimen no deberían aparecer referencias directas al «dedo»; si posterior, faltaría mención del «machete». No puede haber, a fin de cuentas, divergencia temporal en cuanto al perspectivismo del perseguido —anterior al crimen— y del perseguidor —posterior— simultánea a una convergencia espacial respecto a los mismos. La única explicación a esta discrepancia sería mediante una especie de superposición correlativa de tiempo mítico y tiempo cronológico, según expone Paz:

> ... Gracias a la participación, ese tiempo mítico, original, padre de todos los tiempos que enmascaran a la realidad, coincide con nuestro tiempo interior, subjetivo. El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior porque éste ha dejado de ser mediación espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar... Y así, el mito —disfrazado, oculto, escondido— reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra historia: nos abre las puertas de la comunión [24].

Otra evidencia textual, aunque menos conclusiva, apoya señalada multiplicidad interpretativa de la narrativa, cuya progresión correlativa trasciende el motivo de la venganza como hilo unificante estrictamente argumental o histórico-literario.

Las connotaciones múltiples que conlleva el título, como primer caso específico, chocan, se superponen o trascienden [25] la bimembración temático-estructural en que se divide «El hombre». O sea, si el motivo que inspiró «El hombre» fuese la venganza —el ojo por un ojo— [26] como exclusivo diseño constructivo, cabría preguntarse por

---

[21] Hace falta recalcar que muchos de los detalles minuciosos del crimen que nos proporciona el perseguidor no pueden ser resultado de mera conjetura, sino que da la impresión de que hubiese estado allí en aquel momento, ocupando el espacio mental del perseguido. Esta presencia «fantasmal» también explicaría la capacidad de Urquidi de prever cuándo, cómo y dónde va a morir su víctima.

[22] LUIS LEAL, *Juan Rulfo,* pág. 44.

[23] «El hombre», págs. 22-23.

[24] PAZ, ob. cit., pág. 190.

[25] «El hombre», claro, son tres hombres en uno: el Ser cósmico o mítico, el arquetípico Mexicano y la proyección autobiográfica, literaturizada, del propio Rulfo.

[26] El fin trágico y no de «justicia poética» que quiso evocar Rulfo respecto al destino humano en «El

qué el título hace referencia directa a sólo uno de los protagonistas principales; y al perseguido, no al perseguidor, con quien, según algunos críticos, deberíamos simpatizar más [27].

La citada ambivalencia acerca de la colocación espacial de la casa —por encima o al pie del monte— da motivo a preguntar si la subida del perseguido por la vereda constituye un voluntario escape de la escena del crimen o/y una búsqueda inconsciente, la arquetípica peregrinación odiseica del hombre atraído o predeterminado, a manos de una misteriosa fuerza manipulante, hacia un destino trágico; el eterno viaje del desarraigue terrenal o corpóreo hacia la reintegración espiritual, la predestinada «vuelta a la semilla» [28]:

> «... Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca... Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá...» [29].

Análogas a señalada jerarquía conflictiva entre las voces monologantes y su clasificación tripartita a base del «Id», «Ego», «Super-ego» freudianos, merecen atención las decisivas incongruencias, fundadas en semejante tripartición, respecto al carácter de Alcancía: agresión primitiva (Id)/ cobardía y timidez infantil (Ego)/ decidida religiosidad y profundo sentido de culpa cristiana (Super-ego) [30]. Sería difícil, desde luego, justificar la venganza en exclusivos términos argumentales en dicha encarnación arquetípica del consabido «complexio oppositorum» en que se funda la construcción de «El hombre». La implicación es que Alcancía sirva de símbolo colectivo, una especie de configuración mítica transplantada en tierra regional [31]. Estrechamente ligado al destino del perseguido, queda por evaluarse el carácter de su

---

hombre» se comprueba con señalar el enfoque primordial de la temática en los conflictos psicológicos del perseguido, cuya singularidad prototípica se encarna a través del título.

[27] Tampoco nos permitimos concurrir con esta última opinión de Luis Leal, *Juan Rulfo,* pág. 44. Es decir, a lo largo de toda la producción literaria de Rulfo muy pocas veces puede hablarse de personajes «buenos y malos» en términos absolutos (véase nuestra nota 44), sino de diferentes encarnaciones o proyecciones de la misma condición trágica —el pecado original y consecuente caída— del ser humano (Paz, ob. cit., pág. 62). Tanto el perseguido como su perseguidor, pues, encarnan dos caras —el «complexio oppositorum»— de un mismo destino arquetípico.

[28] Esta aspiración inconsciente del hombre de volver a las «entrañas maternas» tiene simultáneo fundamento correlativo desde el punto de vista psicoanalítico (Sigmund Freud, *The Ego and the Id,* ed. James Strachey, W. W. Norton & Co. Inc., 1962, págs. 30-37), mítico (Joseph Campbell, *The hero with a Thousand Faces,* Princeton University Press, 1968), psicosocial (Paz, ob. cit., pág. 149), desde luego bíblico —la tierra prometida— (Paz, ob. cit.) y autobiográfico (Roffé, ob. cit., págs. 52-53; Ferrer Chivite, ob. cit.) Aquella «tierra lejana» del «más allá» a que constantemente hace referencia Alcancía se identifica con el destino trágico del hombre, a cuyo «espacio» nunca ha estado y del cual nadie nunca lo sacará.» (pág. 24).

[29] «El hombre», pág. 24.

[30] Para un estudio conciso de dicha tripartición desde el punto de vista freudiano, véase Calvin S. Hall *A primer of Freudian Psychology,* Mentor, 1954, págs. 22-35. Desde el enfoque mítico véase la obra citada de Campbell.

[31] Hay que señalar la manera casi «incidental», otra posible evidencia del valor «secundario» del hilo argumental de «El hombre», en que Rulfo llega a nombrar a sus personajes y en el valor irónico o simbólico del nombre con que bautiza al perseguido.

perseguidor, como otra especie de proyección arquetípica del gran castigador, el juez supremo o padre justiciero [32]. Las admoniciones de la voz omnisciente anterior al crimen son sustituidas ahora por las correlativas amenazas castigantes que verbaliza el perseguidor al efectuarse el crimen:

«... El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre... Tengo paciencia y tú no la tienes, así que esa es mi ventaja... Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia.» [33].

En contraste con Alcancía, que ejerce una curiosa selectividad en cuanto a su percepción del mundo «exterior», Urquidi manifiesta un raro instinto por acertar, hasta anticipar, todos los movimientos del perseguido, como si encarnara una extensión mental del perseguido y no corporeización independiente:

«Te cansarás primero que yo. Llegaré adonde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues» [34].

Igual a éste, por otra parte, el perseguidor llega a sus propios momentos de falta absoluta de percepción espacial y temporal:

«... Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días...» [35].

Ante las momentáneas vacilaciones de los protagonistas principales, hay que señalar las que sufre la voz omnisciente respecto a los detalles del crimen. No se trata, desde luego, de un punto de vista absoluto o «extra-narrativo»:

Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar... [36].

Toda dicha serie de discrepancias, entre otras [37], a fin de cuentas, apunta hacia un

---

[32] FREEMAN, ob. cit., págs. 2/4-2/10.

[33] «El hombre», págs. 23-25. Otra evidencia explícita para sugerir que Rulfo esté muy consciente del desdoblamiento psíquico (la fragmentación del ser íntegro en sus varios «egos») hay que buscarla en los juegos de palabra que emplea el autor mexicano, en un deliberado intento de confundir al lector respecto a la identidad de los dos protagonistas; es decir, el uno como gemelo y, al mismo tiempo, oposición a su segunda mitad: «Parecía venir huyendo» (pág. 26); «flaco» y «reflaco» (pág. 27); «Miró y remiró» (pág. 26); «doblado» (pág. 28). El juego de palabras al final del cuento está íntimamente ligado a dicho motivo de «integridad» y «desintegridad» o «fragmentación psíquica». Tiene el explícito propósito, a nuestro juicio, de hacer irónico en dicho dualismo irreconciliable, el estado incompleto o «adánico» del hombre.

[34] «El hombre», pág. 24.

[35] *Ibíd.*, pág. 25.

[36] *Ibíd.*, pág. 24.

[37] Más tarde, en el texto, se señalará otra serie de discrepancias respecto a la colocación, condición —«puerta abierta»—, ocupación de aquella casa (véase la nota 5), y la recepción casi «amistosa» del perseguido por parte de aquellos «perros».

diseño trágico tanto en cuanto al plan constructivo de «El hombre» como a su cosmovisión del destino humano:

> ... the form of tragedy— the character of its essential theme reflects the conflict within the nature of any self-conscious individual between his assertion of his separate individuality and his craving for oneness with the group —family or community— of which he is a part. The sense of guilt which haunts the child whose emerging self-will drives him into a collision with his parents echoes that guilt that shadowed the early individuals who broke the bonds of tribal feeling and custom; and the personal and racial memories combine in our participation in the tragic hero's arrogance and fall [38].

George Ronald Freeman, cuyo *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity* [39], insiste tanto en la «caída» como núcleo arquetípico que determina el plan constructivo de la obra maestra de Rulfo, evita toda referencia explícita en este respecto a «El hombre» [40]. Algo inexplicable, ya que una porción considerable de los esclarecimientos aportados por dicho estudio hubiera sido especialmente aplicable, quizá en mayor grado que cualquier otro cuento que integra *El llano en llamas,* a «El hombre»; como especie de prefiguración «embriónica» [41] por excelencia, éste, de *Pedro Páramo:*

> Las imágenes en los cuentos, de un ser primitivo buscando consuelo de un medio ambiente y que siempre queda oprimido por un poder o ser superior, tienen la misma base arquetípica evidente en el propósito de la pareja incestuosa. La caída original es el prototipo para la caída perpetua de toda la humanidad. *Pedro Páramo* presenta la caída como el principio gobernante de la existencia humana. El proceso de la vida es uno de erosión, donde se cae de la esperanza y de las ilusiones a una desesperanza fatal.... Como Sísifo, los personajes de *Pedro Páramo* luchan por alcanzar una cumbre, atados a una carga que pesa con cada paso que dan. Al acercarse a la cumbre, el peso de su carga les hace tropezar y ruedan hacia abajo... [42].

Lo que al nivel argumental interpretamos en términos de persecución vengativa, desde un perspectivismo mítico, desde aquel alto nivel arquetípico [43], Alcancía encarna otro eslabón más de la interminable serie de figuras adánicas, o aquella trágica mezcla de lo mortal y lo divino (espiritual) en el ser irreconciliablemente incompleto: Prometeo, Edipo, Sísifo, Icaro, Juan Preciado y Pedro Páramo [44]; cuyo avance espacial y temporal —ilusiones ascendentes— se contraponen a la caída del espíritu:

---

[38] MAUD BODKIN, ob. cit., pág. 60.

[39] Ed. cit.

[40] No podemos contener nuestro asombro ante dicha exclusión, especialmente ante los muy iluminantes esclarecimientos de Freeman respecto al resto de la producción literaria de Rulfo.

[41] Si «Luvina» prefigura el sabor ambiental de *Pedro Páramo,* «El hombre» anticipa su estructuración y muchos de sus recursos estilísticos. Véase el estudio citado de Ferrer Chivite, págs. 132-136.

[42] FREEMAN, «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo,* artículo recogido en la ob. cit. de Sommers, págs. 67-75.

[43] FREEMAN, *Paradise,* pág. 2/1.

[44] Volviendo a la discusión iniciada en la nota 27, recuerde el lector que Pedro Páramo no es representado en la novela de su nombre como figura exclusivamente despótica, sino también, al nivel mítico, como configuración trágica (Freeman, *Paradise,* págs. 1/30-1/35). Juan Preciado, asimismo, aparece de acuerdo con análoga dicotomía irreconciliable: desde una inocencia casi infantil —«me trajo la ilusión»

> Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte esta otro y el cerro por donde subía no terminaba [45].

Desde luego está presente en «El hombre» el motivo de la subida —la serie de horizontes ilusorios a que aspira la ilusión humana, ante aquel cielo aún más distante e inalcanzable— proseguida por una caída desilusionada no menos predeterminada del perseguido; elemento central a lo que Freeman destaca bajo el título: «Lyric Underscorings of the Fall Archetype» [46].

Merece atención también el avance temporal hacia la noche/destino[47] de Alcancía yuxtapuesto a señaladas fuerzas de contramarcha espacial o/y psíquica, cuyo estatismo lo evoca Rulfo a través de vocablos como: «raspar», «rastrillar», «arrastrar», «rastrear», y, una vez soltado o cortado el «hilo invisible», «resbalar», y «zangolotear».

Las referencias concretas a objetos «caídos», «bajados» o «hundidos» para el «otro lado» se contraponen al vuelo esperanzado de las «chachalacas» que «la tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz». Con sus gritos despectivos, según el mismo Freeman, las chachalacas se pintan, ante el hombre como «jealous guardians of that liberty» [48].

> Pasaron más parvadas de chachalacas graznando con gritos que ensordecían [49].

Tampoco faltan referencias en «El hombre», tanto explícitas como implícitas, a aquellos hilos invisibles o al ser humano como títire, cuyos movimientos están predestinados a fuerza de una «conciencia» superior o extraterrestre. Lo que el crítico norteamericano denomina «a mechanistic division between inner, non-controlling intelligence of the characters and their autonomous robot-like bodies» [50]. Mientras los pies del hombre siguen el camino recto, es decir «sin desviarse de la vereda», otra voz psíquica da la impresión de haber infiltrado su conciencia, descaminándolo hasta la perdición. Esta lucha de voluntades se manifiesta no sólo mediante vocablos como «engarruñar», «rasguñar» y «detener», sino también por medio de la ya destacada dicotomía temático-estructural —el sistematizado «complexio oppositorum»— como base del conjunto constructivo. He aquí un ejemplo representativo:

> Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación

(pág. 149) a la arquetípica encarnación satánica que cae de la Gracia divina: «Levántate, Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes. Y tú no lo reconociste.» (pág. 141). Hay que señalar también que Juan Preciso se acuesta con la «hermana incestuosa». Otro último paralelismo entre Preciado y Alcancía, como figuras arquetípicas, es que ambos mueren a causa de «murmullos», o sea, la voz colectiva de la conciencia humana —del pecado original— que «perseguirá» al hombre a través de su destino colectivo. En la novela estos «murmullos» se encarnan a través del pueblo de Comala, mientras en «El hombre» el enfoque está en la interiorización psíquica de la culpabilidad.

45 «El hombre», pág. 22.

46 *Paradise*, págs. 3/1-3/80.

47 *Ibíd.*, pág. 1/25.

48 *Ibíd.*, págs. 3/1-3/28.

49 «El hombre», pág. 24.

50 FREEMAN, *Paradise*, págs. 3/28-3/54.

de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte... Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: *«No el mío, sino el de él»,* dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado [51].

El «dedo gordo» cuyo machetazo no siente el perseguido, su conciencia selectiva del mundo «externo», su incomunicabilidad, las expresiones narrativas impersonales con «se» o «uno», típicas de la estilística rulfiana, contribuyen a la concepción del destino humano como «a rag doll body which may be nothing more than a mechanical plaything in the hands of a master puppeteer» [52].

En cuanto a alusiones concretas a «hilos», «cuerda», «enredijo» o «telaraña» como ligaduras a la disposición de aquel brazo omnisciente y que determinan la trayectoria del invididuo al quitarle su voluntarismo, he aquí sólo una de las innumerables referencias en «El hombre»:

«... después del "Descansen en paz", cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe» [53].

Las referencias explícitas a «camino», «vereda», «huellas», «brecha» y «brazos» (del río) [54], deben considerarse, según Freeman [55], como otra manifestación más de los «hilos» determinantes, y cualquier intento hacia su alteración, abreviación o evitación sólo serviría pra precipitar el destino trágico del hombre:

«No debí haberme salido de la vereda —pensó el hombre—. Por allá ya hubiera llegado. Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo, llevando este peso que yo llevo...» [56].

El mismo camino hacia el horizonte, tal como aquél a Comala que «rises only for those leaving» [57] es completamente vertical en «El hombre»:

Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano. [58]

La presencia del motivo de la desintegración, erosión y dismembración [59], por

---

[51] «El hombre», pág. 22. Nótese la sistemática correlación opositiva o «complexio oppositorum» en dirección ascendente —arena/piedra/vereda/horizonte; pezuña/pies/callos/brazos; hundir/trepar/caminar— ante la voluntad del hombre de «hundirse» de nuevo en las «entrañas maternas».

[52] FREEMAN, *Paradise,* págs. 3/37-3/39.

[53] «El hombre», pág. 23.

[54] Por encima de todas las alusiones convencionales al concepto cristiano de la «caída» del hombre —las innumerables referencias a lo serpentino— hay que apuntar la vaga evocación del río edénico en la temática, con sus cuatro brazos: «Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso» (pág. 26).

[55] *Paradise,* pág. 3/42.

[56] «El hombre», pág. 24.

[57] FREEMAN, *Paradise,* págs. 3/59-3/62.

[58] «El hombre», pág. 22.

[59] FREEMAN, *Paradise,* págs. 3/72-3/80. Para un estudio de este motivo desde la perspectiva psicológica, véase el ensayo citado de Wickes, con especial atención a las págs. 285-289 de «Journey Toward Wholeness».

último, cuya trayectoria corre paralela a la del motivo de subida/caída, también resulta inevitable en «El hombre». He aquí unos ejemplos:

> Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas.
>
> No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres.
>
> «... las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol.»
>
> «... Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición...»
>
> Lo vi venir más flaco que el día antes, con güesos afuerita del pellejo, con la camisa rasgada.
>
> Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva.
>
> Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago. Parte amaneció comida de seguro por las hormigas arrieras... Ruñó los huesos hasta dejarlos pelones [60].

Dicho motivo de progresiva descomposición culmina con una especie de juego irónico al final del cuento entre el vocablo «enterito» yuxtapuesto a la nuca del hombre «repleta de agujeros» [61]; o sea, la evocación artística por parte de Rulfo de la eterna cuestión humana entre el ansia de reintegración cósmica ante las fuerzas desintegradoras del universo [62].

Desde el punto de vista escatológico, en suma, la progresión temático-estructural de «El hombre» se paraleliza a la de las cuatro fases del «mito del eterno retorno» destacadas por Mircea Eliade y aplicadas por Freeman [63] al *Pedro Páramo:* «Paraíso primordial», «Disolución progresiva», «Destrucción inminente», «Regeneración» [64].

Ahora bien, mientras en *Pedro Páramo* hay una especie de trasplantación en tierra regional de la original pareja edénica, es decir, como fundamento arquetípico, en el cuento rulfiano falta toda evidencia tangible [65] para sugerir tal replantación. ¿Cómo definir en «El hombre», pues, el pecado original desde el punto de vista mítico; aquella primera transgresión imperdonable que cometió el hombre en un lejano pasado y que sigue «persiguiéndole» [66] y determinando su destino?:

---

[60] Al nivel mítico la progresiva desintegración es el castigo a que también son sometidos los habitantes de Comala, culminando con la «caída» de las hojas, símbolo de vidas humanas (Freeman, *Paradise,* pág. 3/70), del árbol paradisíaco y el consecuente derrumbe de Pedro Páramo *(Paradise,* pág. 1/34). O sea, tanto la puñalada de Abundio como los disparos de Urquidi sirven meramente como medios decisivos o históricos por un destino desde un lejano principio predeterminado.

[61] La «lex talionis», además (nota 60), dicta que el castigo de Alcancía debe equipararse en gravedad a los machetazos a que somete a sus víctimas. De aquí las explícitas referencias al final del cuento a «agujeros» y la «desintegración» corporal del perseguido como si hubiera sido devorado por insectos carnívoros o gusanos más que «taladrado» por los disparos de su perseguidor. Véase la obra citada de Reik, pág. 313.

[62] WICKES, ob. cit., pág. 288.

[63] *Paradise,* págs. 4/1-4/40.

[64] Por las mismas razones que Freeman excluye esta última posibilidad de *Pedro Páramo* como consecuencia directa de la cosmovisión de Rulfo, hay que eliminarla de cualquier interpretación existencial o escatológica de «El hombre».

[65] No faltan, como queda dicho, alusiones a la «caída» bíblica en «El hombre», aunque, admitidamente superficiales en cuanto a función textual.

[66] Se trata, claro, de una persecución «multivalente», pero de esencia u origen psíquico. Véase: Paz, ob. cit., pág. 66; Reik, ob. cit., pág. 395; Wickes, ob. cit., págs. 271-296.

> Several stories develop the image of man, a pursed yet penitent victim who must pay for some il-defined crime committed in a nebulous past... The series of motifs —exodus, pilgramage, return— are significant in this regard [67].

Para atender a esta interrogación satisfactoriamente, hará falta acudirnos ya a la múltiple vena alegórica a que se presta simultáneamente la interpretación «comprensiva» o multidimensional de «El hombre».

Empecemos con el hilo alegórico más universalmente conocido o el cristiano del pecado original. Algunos estudiosos de la Biblia aún interpretan el árbol edénico como símbolo de la soberbia humana [68], cuya trayectoria o búsqueda en ascendencia [69], condenada de antemano [70], aspiró a poseer la inmortalidad de Dios. De aquí el mito de la torre de Babel y, entre los paganos, de Prometeo, Sísifo e Icaro. Una posible interpretación por aquel horizonte ilusorio, por tanto, ante aquel cielo amenazante en su indiferencia, concordaría perfectamente con el llamado «complejo de Icaro»:

> This is the name «American Icarus» I have given to the wish to overcome gravity, to stand erect, to grow tall, to dance on tiptoe, to walk on water, to leap or swing in the air, to climb, to rise, to fly, or to float down gradually from on high and land without injury, not to speak of rising from the dead and ascending to heaven. There are also emotional and ideational forms of ascenionism —passionate enthusiasm, rapid elevations of confidence, flights of the imagination, exultation, inflation of spirits, ecstatic mystical upreachings, poetical and religious— wich are likely to be expressed in the imagery of physical ascensionism. The upward thrust of desire may also manifest itself in the cathection of tall pillars and towers, of high peaks and mountains, of birds —high-flying hawks and eagles— and of heavenly bodies [71].

No hace falta recalcar, como consecuencia de esta subida, su acompañante temor a la caída [72]; prefigurada en «El hombre» entre los ya destacados recursos literarios mediante las innumerables alusiones a lo serpentino; símbolo sexual o fálico [73] por

---

[67] *Paradise*, pág. 2/7. También a Paz, ob. cit., pág. 73.

[68] En realidad se habla de dos árboles edénicos: el uno representante de la soberbia humana y el otro de la sabiduría, cuyo fruto (eufemismo por el acto sexual) abre por primera vez los ojos del hombre a la pasión (TENNANT, ob. cit., pág. 69). Junto a las innumerables alusiones a lo serpentino en «El hombre», habría que interpretarse el motivo del «hundimiento» en la tierra, ansia de volver a las «entrañas maternas», y de la «comedera» (los sorbidos de leche de la borrega más ovachona) de acuerdo con sus respectivas connotaciones sexuales. Sobre la «comedera» en otros cuentos de Rulfo, véase FERRER CHIVITE, ob. cit., págs. 83-97.

[69] Véase PAZ, ob. cit., pág. 173. También el estudio citado de JULIO ORTEGA, págs. 76-87.

[70] PAZ, ob. cit., pág. 85.

[71] FREEMAN, *Paradise*, págs. 3/13, 3/26-3/27.

[72] *Ibíd*, pág. 3/27.

[73] En terminos simbólicos el camino que «serpentea» hacia la «puerta nocturna» de aquella casa por encima del monte del «pecado» sería interpretado por los psicoanalistas como alusión al acto sexual. Véase REIK, ob. cit., págs. 113-114. En estudio citado de FERENCZI se lee lo siguiente: «It occurs still more commonly that the human body is symbolised by a house, the windows and doors of which represent the natural openings of the body» (pág. 123). Sobre el simbolismo de la puerta en la tradición literaria de los clásicos véase ELIZABETH HAZELTON HAIGHT, *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry*, Longmans, Green and Company, New York, 1950. El simbolismo de la casa y de la puerta en el mundo antropomórfico de la literatura rulfiana tampoco es elemento raro (FREEMAN y FERRER CHIVITE).

antonomasia y, como es bien sabido, íntimamente ligado al concepto cristiano del pecado original:

> Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano... Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas.
>
> Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos... Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde.
>
> Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora [74].

El nombre mismo del perseguido viene a tomar un sentido simbólico asociado con el verbo «alcanzar», cuyo valor semántico se extiende a «seguimiento» o «persecución» [75]. Parece poco dudable, pues, que Rulfo no estuviese consciente de la connotación irónica del nombre con que bautiza a su trágico protagonista, ya que éste no alcanza salvarse sino que es perseguido y así alcanza su muerte [76].

Presumido el papel alegórico y adánico [77] de Alcancía, y en vista de la citada «correlación jerárquica» a base de la tripartición psicoanalítica [78] entre perseguido y perseguidor, no resultaría irrazonable, creemos, la conclusión de que Urquidi encarnase el «otro Yo» [79], aquella arquetípica fuerza castigante contra las transgresiones del Ser íntegro: el ojo sempiternamente vigilante de Dios, del Gobierno mexicano, de la Iglesia o de cualquier otra fuerza paternal, cuya autoridad despótica, al colectivizarse e interiorizarla el hombre psíquicamente [80],

---

[74] «El hombre», págs. 22-28.

[75] FRANCISCO J. SANTAMARÍA, *Diccionario de mejicanismos,* Editorial Porrua, S. A., Méjico, 1959, pág. 52.

[76] NILA GUTIÉRREZ MARRONE, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,* Bilingual Press, New York, 1978, pág. 60. La denominación irónica de sus personajes, como queda dicho, es un recurso típico de Rulfo, como queda ilustrado por el mismo Juan Preciado, o sea, hombre «despreciado» por sus padres.

[77] La analogía mítica entre Adán y Alcancía es, a nuestro juicio, incontrovertible. Los dos constituyen una especie de encarnación híbrida o incompleta —mitad animal y mitad hombre o espiritual—, los dos sufren una caída como resultado directo del vuelo ilusorio (la soberbia) y a manos de una fuerza omnisciente o «extra-humana» y los dos son condenados a comer «hierbas del campo». (TENNANT, ob. cit.)

[78] Véase la nota 3.

[79] PAZ, ob. cit., pág. 66. El desdoblamiento no constituye un recurso meramente literario por parte de Rulfo (ROFFÉ, págs. 52-53). Ya queda muy bien señalada la fuerte base autobiográfica de la obra de Rulfo (FERRER CHIVITE). Hay que destacar también el posible origen autobiográfico del obsesivo «complejo de persecución» que parece acompañar y «determinar» el destino de Rulfo: la desgracia de sus familiares que son asesinados mientras «huyen», la mala suerte que «persigue» al autor mexicano desde el orfanatorio a su llegada a la casa del tío en México en 1934, y, como especie de horrorosa broma «divina», se encuentra convertido al final a «perseguidor» (PAZ, ob. cit., pág. 62): «Sí, pescaba extranjeros. Perniciosos. Primero aquí, en la ciudad de México. Después tuve que salir: estuve en Tampico, en casi todo el país. Llegué a Guadalajara, otra vez. Los agentes de inmigración revisaban el documento de los extranjeros. Los que estaban ilegalmente en México, los que habían cometido algún delito. Entonces se los busca y se los deporta. Total: una tarea policíaca...» (ROFFÉ, pág. 50).

[80] «Ambrosius among the Church Fathers argues (in *De Paradiso,* Cap. XIV) thar it cannot be asserted that God walked as in the Genesis tale, since He is omnipresent. It was not an external voice that asked Adam, "Where are thou?" but the voice of his bad conscience.» (REIK, pág. 91). FREEMAN, *Paradise,* pág. 1/12, señala esta misma discrepancia en cuanto a *Pedro Páramo;* es decir, respecto a la presencia fantasmagórica del protagonista (ROFFÉ, pág. 65) ante su historicidad: «I realize that in actual time, Juan's

toma posesión de la conciencia humana al instalarse como voz [81] del «Super-ego»:

> ... the inner voice is a feeling of oneself and the language of someone else... The incentive for the formation of the Super-ego was provided by the critical influence of the parents transmitted through their voices. Later on, to these voices of educators, teachers and other persons joined... The tension between the demands of the superego and the actual ego is experienced as guilt feeling... We can observe that the veto of the superego originates in the father's admonitions and forbiddings... The «feeling of oneself» developed from the echo of the critical, warning and forbidding voice of the father within the self —«what you previously said»... «God's voice in man»; that means the continuously sounding and efficient voice of the elevated father within the individual [82].

Todo lo que acaba de citarse es plenamente confirmable tanto al nivel sociopolítico [83] como autobiográfico [84]. El desdoblamiento conflictivo de la mente mexicana, la condición adánica o «incompleta» [85] con que soñó D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada,* también forma el eje alrededor del cual gira el penetrante *Laberinto de soledad* de Octavio Paz:

> Es posible que lo que llamamos pecado no sea sino la expresión mítica de la conciencia de nosotros mismos, de nuestra soledad..., la revelación de «otro hombre»... En cada hombre late la posibilidad de ser o, más exactamente, de «volver a ser» otro hombre... [86].

Las connotaciones pluralíticas o «multialegóricas» de las irreconciliaciones psíquicas anteriormente señaladas de Alcancía, en fin, como figura prototípica del carácter mexicano y, por tanto, del propio Rulfo —agresión primitiva/temeridad servil [87], ferviente religiosidad/profunda conciencia del pecado original [88], comunicabilidad o aspiración a integración social/soledad y orfandad cósmica [89], actitud edípica o

---

entry occurs after Pedro's death. This is one instance where the imagistica advance contradicts the unity that cronological time might provide.» En estos mismos términos percibimos la función textual de Urquidi. Véase también a ORTEGA, ob. cit., pág. 76, respecto a dicha dicotomía irreconciliable entre lo mítico y lo histórico.

[81] FREEMAN, *Paradise,* pág. 2/10.

[82] REIK, ob. cit., págs. 3-17.

[83] PAZ, ob. cit., pág. 64.

[84] FERRER CHIVITE, ob cit., págs. 120-121.

[85] Este autor se refiere a los mexicanos como seres «Uncreated, half-created... A people incomplete...» en *The Plumed Serpent: Quetzalcoatl,* Alfred A. Knopf, New York, 1959, págs. 132-133.

[86] Ob. cit., pág. 25. También págs. 176-177.

[87] El acto de «cortar las ramas y tronchar las hierbas desde la raíz», como queda dicho (nota 15), lo interpretamos como prefiguración del crimen; otra indicación, a nuestro juicio, de que la agresión edípica de Alcancía sea parte de su naturaleza o elemento pre-determinado, más que resultado directo de «cólera vengativa».

[88] El motivo de supuesta «cólera vengativa», de nuevo, choca con la profunda religiosidad de Alcancía o temor a la venganza divina: «Se persignó tres veces...» (pág. 24). Hay que señalar también su resistencia de entrar en la casa justo en el momento climático: «Tocó la puerta sin querer...» (pág. 23).

[89] PAZ, ob. cit., págs. 186-187. No hace falta señalar el paralelismo entre la profunda orfandad del mexicano arquetípico y la personal de Rulfo: «Yo he sido siempre huérfano desde que murieron mis papás.» (FERRER CHIVITE, nota 8, pág. 83).

materno-sexual (Eros y Thanatos) [90]— en camino a la «esencia» de la «madre-patria-tierra», puestas de relieve en «El hombre» mediante el estatismo espacial, desdoblamiento y monólogo ensimismante y el motivo de «auto-persecución» proyectada al «exterior» resultan perfectamente encajables dentro del contexto psicosocial destacado por Octavio Paz:

> Todos se vuelven cómplices y el sentimiento de culpa se extiende a toda la sociedad. El terror se generaliza: ya no hay sino persecutores y perseguidores. El persecutor, por otra parte, se transforma muy fácilmente en perseguido. Basta una vuelta de la máquina política. Y nadie escapa a esta dialéctica feroz, ni los dirigentes... Hemos caído; y esta caída, este sabernos caídos, nos vuelve culpables. ¿De qué? De un delito sin nombre: el haber nacido... (El mexicano) Asciende sólo para caer, como un héroe mítico... El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio [91].

Como verificación del motivo de soledad y orfandad al nivel textual, merece atención la siguiente aparente discrepancia temática. Resulta muy sospechosa la ausencia no sólo del padre sino también de la madre de aquella casa nocturna [92]; es decir, ante el hecho de que el perseguido, desde hace mucho tiempo reconocido y anticipado [93] enemigo de la familia Urquidi, encuentra la puerta «sólo cerrada a la noche» [94]. Aun los perros [95], que, por supuesto instinto animalístico debiesen identificar al enemigo, reciben a Alcancía no como enemigo amenazante, sino amistosamente, como si lo hubiesen reconocido de antemano o que perteneciese a aquella casa:

> Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola [96].

La casa simboliza, concluimos, aquel «espacio sagrado», la «esencia patriótica» o el «seno materno violado» (la puerta abierta) [97], pero a cuya original «inocencia edénica» aspira a reintegrarse el «huérfano-hijo de la Chingada-Mexicano» [98]. De aquí aquella citada actitud por parte del perseguido definida por Toynbee como «the

---

[90] SIGMUND FREUD, *The Ego and the Id.,* ed. cit., págs. 30-37. En términos psicosociales véase PAZ, 149-150.

[91] PAZ, ob. cit., págs. 62, 73-76.

[92] Véase las notas 5, 6, 73.

[93] «... Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras...» (pág. 25).

[94] Véase la nota 73. Sobre una exposición sobre la dialéctica entre lo «abierto» y «cerrado», o sea, la «idea de la violación» en la mente mexicana, (PAZ, ob. cit., pág. 70), véase la famosa sección de *Soledad* de Paz titulada «Los hijos de la Malinche». En dicho sentido incestuoso y tomando en cuenta el valor simbólico o sexual del «dedo gordo» (nota 15), interpretamos el machetazo del perseguido como inconsciente deseo de auto-castración.

[95] No hemos logrado acertar el valor simbólico de los perros, ya que no parecen servir ninguna explícita o decisiva función textual (¿La ignorante pasividad del pueblo mexicano?) Lo único que nos ocurre es aquel famoso refrán que Rulfo repite incesantemente (ROFFÉ, pág. 63) y que encabeza el cuento que da título a *El llano en llamas:* «Ya mataron a la perra,/ pero quedan los perritos.»

[96] «El hombre», pág. 23.

[97] Véase la nota 94. También a FERRER CHIVITE, ob. cit., pág. 51.

[98] FERRER CHIVITE, págs. 119-121.

twofold motion of withdrawal-and-return» [99]. El hecho de que la casa esté por encima del monte y no situada en los mismos retiros infernales que Comala [100], es decir, análoga a Luvina [101], ambas como símbolos de la «autenticidad mexicana» [102], también es muy significativo:

> El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el «ombligo» del universo. A veces, el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo. Entre los aztecas, los muertos regresaban a Mictlán, lugar situado al norte, de donde habían emigrado. Casi todos los ritos de fundación, de ciudades o de mansiones, aluden a la búsqueda de ese centro sagrado del que fuimos expulsados... [103].

Para una reconciliación de la señalada ambigüedad textual respecto a la colocación geográfica de la casa en «El hombre», será necesario enfocar en la dimensión autobiográfica del citado alegorismo multivalente. Resulta extraordinaria, desde luego, la correlación histórica entre la trayectoria de México y la personal que determinaría el destino del Juan Rulfo escritor íntegramente mexicano [104]; con las dos convergiéndose, trascendiendo hacia una especie de atemporalidad mítica:

> De la hacienda de su padre, en Apulco, *al pie del volcán Colima,* pasó a la miseria y el maltrato de un orfelinato que era casi un reformatorio. La guerra de los «cristeros», guerra de religión, una de las más crueles y fratricidas de la historia de México, lo dejó sin tierras y sin familia. Aunque sí, tenía un tío en México, adonde llega en 1934. Pero la desdicha persigue al muchacho; aquel tío se avergüenza de él, de su miseria, de su conducta. El adolescente lo ha perdido todo y va a perder algo más: por indicación del pariente, Juan Nepomuceno Rulfo y Vizcaíno pasa a llamarse Juan Pérez, un nombre anodino, acorde con su misma condición [105].

Como modo de conclusión a este estudio, aunque, confesamos, respuesta debidamente muy incompleta a las complicadas cuestiones, en todas sus variaciones míticas, psíquicas, históricas y autobiográficas, que provoca Rulfo en «El hombre», quisiéramos atenernos a la interpretación psicoanalítica [106] del pecado original; en un intento de anudar, por fin, dicha soledad y orfandad mexicana con las que sufre el arquetípico hombre moderno o cósmico [107]. Con llevar la ausencia del «Padre-Dios-Gobierno

---

[99] PAZ, págs. 184-185.

[100] Hay que apuntar una equiparable ambigüedad respecto a la colocación geográfica de la Comala de *Pedro Páramo*. Es decir, para unos personajes está en la «mera boca del infierno», mientras que para las retrospecciones nostálgicas de Dolores se relaciona con una «vista muy hermosa de llanura verde... blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». (pág. 110).

[101] «De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto...» (pág. 60).

[102] FERRER CHIVITE, págs. 63-64.

[103] PAZ, ob. cit., pág. 187.

[104] Merece señalar análoga oscilación entre identificación y rechazo por parte de Rulfo respecto a su propio mexicanismo. (ROFFÉ, págs. 73-74.)

[105] El subrayado es nuestro. FERRER CHIVITE, ob. cit., pág. 22.

[106] El citado estudio investigativo de Reik constituye un argumento muy persuasivo en favor a la interpretación psicoanalítica del pecado original en términos «totemísticos».

[107] CARL GUSTAV JUNG: «The Spiritual Problem of Man», ed. cit., págs. 456-479.

mexicano» y la de la «Madre-Patria-Vida mortal» de aquella «Casa-México-Tierra» [108] a sus últimas consecuencias existenciales, es decir, como elemento imprescindible a la cosmovisión mítico-histórica de Rulfo [109], obliga revestir el crimen en términos «totemísticos» [110]; muy reminiscente de aquella decisiva agresión edípica [111] y subsiguiente sacrificio del Padre prototípico:

> ... the first crime was the murder and devouring of the father by prehistoric man, in reality by the gang of sons. The repetition of that crime in the punishment has to be that the murderer in himself killed and eaten by his people... Unconscious guilt feeling will, when its intensity is growing press wither in the direction of self-harming acts in which the need for punishment is gratified or a repetition of the forbidden deed that caused the guilt feeling. The agressiveness will either be turned inside, be transformed into masochistic self-torture, or push man to acts that are displaced substitutes of the old crime [112].

Ahora bien, los historiadores atribuyen la «caída» de la civilización azteca no tanto a la intrusión violenta por parte de los conquistadores españoles como al sentido profundo de abandono que el hombre primitivo experimentaba ante la ausencia «concreta» o inmediata de sus dioses:

> Los dioses lo han abandonado. La gran traición con que comienza la historia de México no es la de los tlaxcaltecas, ni la de Moctezuma y su grupo, sino la de los dioses. Ningún otro pueblo se ha sentido tan totalmente desamparado como se sintió la nación azteca ante los avisos, profecías y signos que anunciaron su caída... [113].

Análoga dualidad opositiva persiste en la versión cristiana del Génesis (3,8-11). El Dios tirano, de carne y hueso, que «paseaba por el jardín al fresco del día», cuyos pasos causa temor en su creación y que finge ignorancia ante los detalles de la «caída» de Adán, no parece corresponder a aquella omnipresencia benévola que reconoce la Iglesia [114].

La peregrinación odiseica de Juan Preciado, asimismo, no pudo tener como fin exclusivo el encuentro de aquella tiranía que se encarna en la configuración histórica —de carne y hueso— de Pedro Páramo, sino el del espíritu omnipresente que más tarde abarcará la muerte de la figura paternal [115]. Si no, el hijo hubiera terminado, lógicamente, su búsqueda antes de haberla iniciado, al informarse de Abundio [116] que el padre se había muerto desde hace muchos años:

---

[108] FERRER CHIVITE, págs. 104-105; 119-121.

[109] ROFFÉ, pág. 53.

[110] REIK, pág. 150.

[111] CAMPBELL, *Hero,* págs. 139, 141 n.

[112] REIK, págs. 241, 307.

[113] PAZ, pág. 85.

[114] Véase la nota 80.

[115] Véase la nota 27, 44, 80.

[116] Véase la nota 80. Abundio, según FERRER CHIVITE (pág. 49), simboliza el pueblo mexicano. Es curioso que, mientras en *Pedro Páramo* prevalece el aspecto violento o explícito del patricidio original, la discreción de Rulfo le obliga limitarse, en «El hombre», a sólo implicar su dimensión «canibalística».

— ... Aquí no vive nadie.
— ¿Y Pedro Páramo?
— Pedro Páramo murió hace muchos años [117].

En cuanto a «El hombre», pues, la presencia omnisciente del Padre, como «concreta», aunque invisible, fuerza manipulante del destino humano, interiorizada por parte del perseguido y «materializada» mediante la figura del perseguidor, se verifica precisamente por su sospechosa ausencia corpórea o histórica; es decir, de aquella casa (México) por encima del monte de la ilusión humana:

> The eliminated father was not dead for the sons of a paleolithic age. He was only absent and could at any minute return as he did return in their dreams, in hallucinations, in moments of tension and superstitious fear. There was always the possibility that he might visit his anger upon them and take bloody revenge on them for what they had inflicted on him. We imagine that here in the anticipation of imminent retaliation is the origen of death fear [118].

Se se va a presumir, por último, que Rulfo observa en «El hombre», tanto como en la última escena de *Pedro Páramo* [119], aquella misma «lex talionis» [120] en cuanto al castigo de Alcancía, no resultaría ilógica la conclusión, desde un equiparable punto de vista mítico, que no puede reducirse a mero disparo de pistola el predeterminado destino de Alcancía por haber cometido aquella vileza imperdonable. Es decir, el perseguido no está satisfecho con sólo quitarle la vida a sus víctimas, sino que «dismembra» los cadáveres mediante repetidos machetazos [121]; de aquí la importancia cabal del motivo de progresiva desintegración y dismembración del mundo «antropomórfico» [122] de «El hombre», culminando en el ya señalado juego irónico entre «enterito» y «doblado», «agujeros» y «taladrado»:

---

117 Ed. cit., pág. 112.

118 REIK, pág. 321. Véase la nota 8.

119 Véase las notas 60, 61.

120 REIK, págs. 294-317.

121 Véase las notas 60, 87, 116. Aunque admitidamente vaga la alusión, Rulfo indudablemente evoca, como lógica extensión del motivo de la «dismembración» (WICKES, ob. cit.; REIK, ob. cit.) y «desintegración cósmica» (FREEMAN, ob. cit.; DIANE E. HILL, «Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* vol. 34, núm. 66, 1968, págs. 331-338), el decisivo acto «canibalístico» del primer hombre, asociado por los psicoanalistas («re-mordimiento», REIK, ob. cit., pág. 213) con el pecado original y la «caída» de la gracia. No puede ser pura casualidad, a nuestro juicio, el paralelismo entre el «mascar del gargajo mugroso» (pág. 22), como prefiguración del crimen y aquel «gorgoreo igual al ronquido de la gente dormida» (pág. 26) justo al efectuarse el crimen. La profunda identificación, compenetración o «interiorización» del personaje de sus actos, culpabilidad o/y destino pre-determinado es motivo prevalente a lo largo de la narrativa rulfiana. En «Macario» se manifiesta mediante el motivo de la «comedera», mientras en «Es que somos pobres» es el río que penetra el cuerpo de Tacha en forma de lágrimas.

122 Véase la nota 60. El recurso de darle «ánimo» Rulfo a elementos «inanimados» presta aquel «primitivo», «mítico» o «psíquico» a su mundo literario. En cuanto al mundo antropomórfico de «El hombre», sólo hace falta señalar: las ramas que Alcancía «corta desde la raíz» y que el río «sorbe sin que se oiga ningún *quejido* (pág. 25), «la yedra que se hunde en el agua y junta sus *manos* en forma de telarañas» (pág. 23), «los borregos que no saben de *chismes»* (pág. 27), el papel decisivo del río y del cielo en cuanto al destino del perseguido (véase la nota 8), etcétera.

... pero era él, enterito..., creí que se había doblado al empinarse sobre el río..., hasta que le vi la sangre coagulada que le salía por la boca y la nuca repleta de agujerosa como si lo hubieran taladrado [123].

SALVATORE J. POETA
Widener University
Julian Skaggs,
CHESTER, Pennsylvania 19013
U. S. A.

[123] «El hombre», pág. 28.

Pedro Páramo



De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do *

La novela es mito, lenguaje y estructura.
Y al ser cada uno de estos términos es,
simultáneamente, los otros dos.

CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana.*
México, 1969, pág. 20.

Se ha robustecido la urgencia de llegar
hasta la realidad histórica misma a través
de la tradición y su expresión y transmisión:
la historia de la literatura debe volverse
historia de problemas.

MARTÍN HEIDEGGER: *El ser y el tiempo.*
México, 1951, pág. 19.

Introducción

Aludiendo en 1969 a la nueva novela hispanoamericana, Carlos Fuentes destaca la renovación de su lenguaje y, en cuanto a la obra en sí, la apertura de los significados. «Nuestros días —afirma Fuentes— deben ser de desorden; es decir, de un orden posible, contrario al actual» [1]. Nada más apropiado a una lectura de *Pedro Páramo* que esta frase. ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando el desorden se configura —mediante una relectura— en un «orden posible»? O, mejor aún, ¿cómo confrontar el actual orden hecho posible por la crítica centralizada en la narrativa de Rulfo? La primera pregunta emerge de un inevitable fenómeno encontrado en toda lectura; por más incoherente que sea la realidad textual, un principio de comprensión exige ordenamiento, coherencia y captación de estructuras significativas integradas por la imaginación. La segunda pregunta desborda la obra de Rulfo y se desplaza a la crítica que se ha establecido en torno suyo.

Y en la crítica de Rulfo existe un orden establecido, formado a lo largo de más de veinte años de constante asedio. Se imponen, consiguientemente, tres posibles lecturas: la del autor, la de la crítica y —lo que no suele encontrarse— la de una

* Este ensayo crítico ha sido entresacado de un trabajo más extenso titulado «De nuevo el arte de Juan Rulfo o Macario pide la palabra», inédito.

1 CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana.* México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 32.

historia de la crítica sobre el autor, detallando mutaciones de gustos literarios y sus intermitentes estancamientos manifestados a lo largo de un proceso crítico. Una gran porción de esta crítica se basó, en primer lugar, en analogías temáticas y en hallazgos que en su día fueron ingeniosos, pero que, debido a un fenómeno natural, hoy descansan sepultados por una crítica más exigente o por métodos de lectura distintos a los anteriores. Lo que inicialmente fue un conjunto de asociaciones sugerentes, aunque nada novedosas (ejemplo: Juan Preciado=Telémaco, o el mexicano en busca de su padre; Pedro Páramo=Ulises; Susana San Juan=el amor «imposible», etc.), se reificó prontamente en figuras mineralizadas que obstruyeron una visión clara de la realidad textual.

Otro problema que se encontraba en la lectura de *Pedro Páramo* era el relacionado a su estructura narrativa, la cual se solía dividir en dos partes constituyentes de un todo «coherente». Respecto a la división bipartita de *Pedro Páramo,* parece que había consenso en la crítica [2]. Esto se entiende si se efectúa una lectura que haga de Juan Preciado el narrador principal de la supuesta primera parte, mientras que en la segunda sea el «autor» el narrador principal [3]. Pero la crítica que afirmaba y perpetuaba esta imagen de la estructura narrativa es aquella que se basaba en una estructuración propia al nivel más accesible de la narración. Y si con frecuencia se admitía lo lógico de este acercamiento, ahora se reconoce lo limitado de dichas estrategias de lectura. En la actividad que se esmera por reestructurar el sentido de un texto no hay —bien se sabe— una lectura final.

Los problemas que engendra cualquier acercamiento a *Pedro Páramo* son múltiples y característicos de toda narrativa que pone al desnudo tradicionales o inadecuados métodos de interpretación textual. Una lectura condicionada de acuerdo a los principios narrativos de *Pedro Páramo,* produce un sistema de condición temporal, ya que no pretende ordenar un texto que de por sí y en principio está en contra del orden tradicional en la narrativa. Esto no es, claramente, un caso aislado, puesto que se da también en textos de diversos autores, quienes manifiestan, en cuanto a la relación texto-lector, direcciones afines (ejemplo: Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, etc.). Diríase que la forma narrativa se fundamenta en determinada filosofía (en el caso de Rulfo: reestructurar nuestra percepción de la realidad social/individual; requerir una lectura minuciosa, múltiple y contextual, opuesta a la que se lleva a cabo en novelas que, como otros productos manufacturados en serie, se consumen con rapacidad y olvido inmediato), y que, por tanto, un orden permanente desvirtúa la naturaleza del texto y limita la participación, inventiva e imaginación del lector. Diríase, también, que la crítica tiene una labor interminable, pero esto no debe entenderse pasajeramente, puesto que con ello se ocultaría el sentido que pudiera justificar dicho quehacer, siendo el de calar más hondo afincándose en lo que una tradición crítica tiene de más

---

[2] Carlos Blanco Aguinaga, 1955; Mariana Frenk, 1961; Luis Leal, 1964; Sommers, 1970; Ruffinelli, 1977, etc.

[3] Con suma frecuencia se confunde, en *Pedro Páramo,* el narrador omnisciente con el «autor», noción que encubre o simplifica lo intrincado de la dialéctica interna de la narración. El narrador omnisciente desempeña una función bastante notable a lo largo de la novela, limitándose, en la mayoría de los casos, a una función descriptiva, ya sea del paisaje o de condiciones anímicas.

vigoroso y siempre consciente de la problemática y circunstancia que motiva toda lectura.

La motivación que dirige nuestra lectura de *Pedro Páramo* ha sido suscitada por el problema de su reestructuración. En cuanto a la supuesta coherencia de esta novela, no surgen discrepancias en la crítica; según Luis Leal, «una lectura cuidadosa, sin embargo, revela que, dentro de esa aparente confusión, hay una ingeniosa estructura, bien organizada y con una rígida lógica interna» [4].

Julio Ortega, de su parte, añade que «una lógica hecha de oscura rabia domina toda la novela, crea su coherencia tanto en la escritura como en las resonancias que el tema adquiere» [5]. Para no extender las citas, recordemos, por último, lo escrito por Ruffinelli en 1977:

> El aparente caos narrativo, la imagen de mosaico que nos da en un principio, revela de pronto una sutil y casi perfecta estructura en la que si a veces no hay nexos obvios para el lector, tampoco hay contradicciones... Sus leyes son otras que las de la novela realista, pero ello no quiere en ningún momento decir que carezca de leyes. Hay que encontrárselas [6].

En lo que sigue, tratemos de encontrárselas.

2

En un aparte de *Lo crudo y lo cocido,* Lévi-Strauss advierte que las transformaciones metodológicas son multidimensionales y que, por consiguiente, no se pueden explorar simultáneamente sin correr el riesgo de perderse; sugiere, por tanto, seguir la «regla metodológica» sin permitir desviación alguna [7]. Concordando con esta advertencia, intentaremos no perderla de vista; por más, pues, que las desviaciones nos inciten por doquier y por más que las múltiples dimensiones del relato resistan la organización sistemática, nuestra trayectoria será aquella que, partiendo de la esfera del mito, nos haga llegar a una conceptualización de la realidad histórica.

Si se desmembra *Pedro Páramo* de acuerdo al personaje o personajes que figuran

---

[4] LUIS LEAL: «La estructura de *Pedro Páramo*», *Anuario de Letras* (UNAM) IV, 1964, págs. 287-294. Nosotros citamos de la antología crítica de Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo,* pág. 44.

[5] JULIO ORTEGA: «La novela de Juan Rulfo; *Summa* de arquetipos». *La contemplación y la fiesta* (Caracas: Monte Avila, 1969), págs. 17-30. Nosotros citamos de Sommers, *op. cit.*, pág. 84.

[6] JORGE RUFFINELLI: «Prólogo», en JUAN RULFO, *Obra Completa* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977), págs. 31-32. Esta compilación de la obra de Rulfo es una valiosa aportación a la crítica, pues reúne relatos de no fácil acceso (e. g. «Un pedazo de noche», «La vida no es muy seria en sus cosas»), junto a un prólogo y cronología que contextualizan la lectura de los relatos. Desafortunadamente, esta edición está plagada de erratas, penoso resultado del descuido. Limitémonos a unos cuantos ejemplos: en página 113, dice «Pero yo no alcancé...», y debe decir «Pero ya no alcancé...»; en la misma página se escribe «Eduvigis», en vez de «Eduviges»; en página 116, no hay separación de divisiones narrativas; en página 134, leemos «Si es por los ajustes, nosotros...», cuando debe ser «Si es por los ajuares, nosotros...», en página 260, se escribe «La presencia de Matilde Arcángel», cuando es «La herencia de Matilde Arcángel», etc.

[7] CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Le Cru et le Cuit.* Plon, 1964, trad. John y Doreen Weightman, *The Raw and the Cooked* (New York, Harper Colophon Books, 1975), págs. XI+387. Nuestra referencia, de la edición en inglés, proviene de la página 118.

como signos predominantes en su respectiva área narrativa, *junto al diseño interno que le otorga organicidad a la misma,* tendremos por resultado cinco secciones (S), subdividibles en 68 divisiones narrativas (DN), las cuales encuentran su distribución de la siguiente forma: SI (1-5DN, págs. 7-15); SII (1-5DN, págs. 15-24); SIII (1-29DN, págs. 25-79); SIV (1-25DN, págs. 79-121), y SV (1-4DN, págs. 121-129) [8]. En seguida, analicemos solamente un conjunto de aspectos que, como hilos conductores, deberán llevarnos a lo largo de *Pedro Páramo.*

3

Las primeras líneas de *Pedro Páramo* denuncian la desnaturalización de los lazos de familia, la soledad y carencia de proyectos individuales, en fin, la falta de unidad espiritual en el personaje que, siendo parte esencial de una casta (Páramo), representará una de las vertientes o transformaciones de un destino histórico. Refiriéndose a su madre o padre, Juan Preciado hace uso de términos impersonales o casi despectivos tales como: «me dijeron» (en vez de «mi madre me dijo»); «un tal»; «aquel señor»; «el marido de mi madre», etc. Además, Juan no se considera una unidad física, sino un sistema de órganos con voluntad independiente: «Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas» (SI: 3DN). A partir de la primera sección, Juan Preciado es un personaje falto de unidad de ser, erosionado en lo más íntimo: corporal e históricamente.

Desconociendo por completo su pasado, ya que no es hasta la muerte de la madre que llega a saber el nombre de su padre —y al resolverse a ir en su búsqueda—, la empresa se convierte en un viaje de *propósito integrador,* de comunión consigo mismo. La sangre vuelve a su lugar de origen (sangre de Pedro Páramo), pero en vez de vida integrada, Juan encuentra su plena desintegración. Como si interpretara retrospectivamente su destino, Juan le comenta lo siguiente a Dorotea: «Y me quedé. A eso venía» (SI: 4DN).

Pero Juan Preciado no fue a Comala pensando que ahí encontraría su muerte. El sentido original de su partida no fue tampoco vengarse ni el de simplemente visitar

---

[8] Veamos una distribución más detallada, basada en la decimosegunda reimpresión de *Pedro Páramo,* Fondo de Cultura Económica, 1973: *Sección I* (1DN, pág. 7; 2DN, págs. 8-11; 3DN, págs. 11-13; 4DN, pág. 13; 5DN, págs. 13-15); *Sección II* (1DN, págs. 15-17; 2DN, págs. 17-18; 3DN, págs. 18-19; 4DN, págs. 19-24; 5DN, pág. 24); *Sección III* (1DN, págs. 25-27; 2DN, págs. 27-28; 3DN, págs. 29-30; 4DN, págs. 30-32; 5DN, págs. 32-33; 6DN, págs. 34-35; 7DN, págs. 36-37; 8DN, págs. 37-38; 9DN, págs. 38-41; 10DN, págs. 41-42; 11DN, págs. 42-43, 12DN, págs 43-44; 13DN, págs. 44-45; 14DN, págs. 45-47; 15DN, pág. 47; 16 DN, págs. 47-49; 17DN, págs. 49-50; 18DN, págs. 50-51, 19DN, págs. 51-57; 20DN, págs. 57-58; 21DN, págs. 58-60; 22DN,, pág. 60; 23 DN, págs. 60-61; 24DN, pág. 61; 25DN, págs. 61-65; 26DN, págs. 65-69; 27DN, págs. 69-70; 28DN, págs. 70-72; 29DN, págs. 72-79); *Sección IV* (1DN, págs.79-81; 2DN, págs. 82-85; 3DN, pág. 85; 4DN, págs. 86-87; 5DN, págs. 87-88; 6DN, pág. 89; 7DN, págs. 89-93; 8DN, págs. 93-94; 9DN, págs. 94-95; 10DN, págs. 95-97; 11DN, págs. 97-99; 12 DN, págs. 99-100; 13DN, págs. 100-102; 14DN, págs. 102-103; 15DN, págs. 103-104; 16DN, págs. 104-105; 17DN, págs. 106-107; 18DN, págs. 107-109; 19DN, págs. 109-111; 20DN, págs. 111-113; 21DN, págs. 113-115; 22DN, págs. 115-117; 23DN, págs. 117-119; 24DN, pág. 119; 25DN, págs. 120-121); *Sección V* (1DN, págs. 121-122; 2DN, pág. 122; 3DN, págs. 123-127; 4DN, págs. 127-129).

al desconocido padre [9]. En otras palabras, no fue a Comala obedeciendo solicitudes de su madre o para cumplir promesas acordadas con ella antes de su muerte («Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala». (SI: 1DN.) Tenemos, pues, que Juan Preciado se nos presenta desprovisto de unidad en tres niveles: el *físico* (cuerpo atomizado); el *anímico* (voluntad fluctuante), y el *histórico* (desnaturalización de vínculos familiares). Hay, a la vez, en esta primera sección, tres tiempos o movimientos de flujo y reflujo, durante los cuales

[9] A un nivel estructural, la primera división narrativa es, en sí, un microcosmo de la totalidad, ya por su circularidad («Vine a Comala... Por eso vine a Comala»), o por su interna contradicción. En cuanto a esto último, notemos que Dolores Preciado habla con su hijo en dos ocasiones, una en un «antes» indefinido y la otra a un paso de la muerte. Y en estas dos ocasiones es obvio que estamos ante dos Dolores muy distintas: una llena de rencor; la otra en paz con el mundo y resignada a morir. Debido a una inversión temporal, el lector lee primeramente lo dicho por Dolores en su cama de muerte, para luego leer lo que será una expresión de odio y un deseo de que la vengue su hijo. Al invertir el orden de la narración, se muestra del todo la *discontinuidad* anímica de Dolores Preciado:

I. «Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro».

II. «No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte».

Lo dicho por Dolores en un indeterminado «antes» (I) es anímicamente lo *contrario* a lo dicho a punto de morir (II): en este caso se habla de *visitar* y de *darle gusto* a alguien quien «se llama de este modo y de este otro». A la vez, es obvio que Dolores Preciado jamás le había mencionado a su hijo el nombre de su padre o, incluso, algo acerca de su existencia. En el «antes» de la narración, sin embargo, Dolores expresa todo el rencor que ha abrigado por casi cuarenta años (como se verá más adelante, Dolores Preciado muere por el año de 1933, habiéndose casado con Pedro Páramo cerca de 1892, y siendo abandonada por él —quien le envía a Colima a vivir con Gertrudis Preciado— poco después de nacer Juan; de aquí que Juan Preciado muera aproximadamente de cuarenta años y su madre de unos sesenta). La retórica de odio se hace patente al leer con cuidado cada oración o frase: «No vayas a pedirle nada», parece referirse al hecho de que *parte* de las tierras de Pedro Páramo eran originalmente de Dolores Preciado —por consiguiente, patrimonio de Juan, cosa que no se pide, sino que se exige—. En la segunda oración, Dolores usa el «nuestro» para establecer una complicidad con su hijo (patrimonio «común», robado por Pedro Páramo), sugiriendo que el padre tiene algo («lo») en su poder que no le pertenece. En la tercera frase, hay referencia a una obligación y a algo («lo», de nuevo) nunca dado: ¿qué obligación? ¿A qué se refiere Dolores? ¿A lo que le debía desde tiempo de don Lucas? ¿Al rancho de Enmedio, nunca devuelto o, por lo menos, «compartido» por ser «mancomunado»? ¿Cariño? Nótese que contrario al «nuestro» anterior, ahora se usa «darme»: no-complicidad con Juan Preciado. ¿Qué le dice Dolores a su hijo en esta frase? Que su padre no sólo es un ladrón, sino que tampoco cumple con sus obligaciones. En la cuarta frase, Dolores de nuevo implica a Juan («El olvido en que *nos* tuvo...») y para hacer más efectiva su retórica de madre resentida —y antes de coronar su deseo de venganza («cóbraselo caro»)— Dolores le dice «mi hijo». En cuanto al «olvido» en que los tuvo, Pedro Páramo se muestra como un hombre, quien, además de ser ladrón e incumplido, fue la causa de la humillación y penuria de ambos, obligándolos a vivir «arrimados» en casa de Gertrudis. La complicidad que se remacha con el «mi hijo» equivale a lo siguiente: al hecho de que Juan es *hijo de Dolores* y no de Pedro Páramo, es decir, que Juan no es (malo) como su padre. Por último, el «cóbraselo caro» va más allá del dinero; en sentido figurado equivale a una solicitud de venganza. Dolores desea que su hijo hiera *moralmente* a su padre; lo del patrimonio perdido es solamente un incitativo para que Juan sienta parte del odio acumulado que ha envenenado a Dolores. ¡Cuán distinta es esta Dolores de la que está a punto de morir! La contradicción parece disolverse con su muerte; Juan, de su parte, no piensa cumplir con su

Juan sufre el último vaivén de su vida [10]. De una existencia desnaturalizada, desmembrada, Juan se integra temporalmente gracias a la ilusión (ambición) o «mundo» que se forma alrededor de Pedro Páramo; pero esta *voluntad de ser* sólo sirve para que Juan regrese a su punto de origen, a la desintegración y desvanecimiento de sí mismo. El conocimiento de su pasado se lleva a cabo en la tumba, teniendo la suerte de compartirla con Dorotea (la *antípoda económica* de Pedro Páramo, o sea, a quien, con creciente ambición, buscaba Juan Preciado), pícara pueblerina, dicharachera y excéntrica, estéril de vientre pero fértil en recursos celestinescos en relación a Miguel Páramo *(antípoda anímica* de Juan Preciado pese a la sangre en común).

Esta desmembración integral de Juan Preciado está marcada a partir de la primera sección, con lo que se establece una conexión simétrica con respecto a la quinta, dado el paralelismo o circularidad de elementos. Ilustremos:

Sección I	*Sección V*
(1) Juan Preciado está en Comala, recordando a su madre (cuyos recuerdos son de una supuesta Comala-Paraíso), viendo la discrepancia entre la Comala de ayer y la del presente (pueblo fantasmal), llevando consigo el retrato de su madre.	(1) Pedro Páramo está en la Media Luna, recordando a Susana San Juan y viendo la discrepancia entre la Comala de ayer («Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas», SV: 2DN), y la del presente (una Comala en deterioro), teniendo consigo la imagen («retrato») de Susana San Juan («Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan», SV: 4DN).

promesa. Por lo mismo, Juan no va a Comala con el propósito de vengar a su madre, ni mucho menos es el «Telémaco» en busca del amado y añorado Ulises; a Juan le motiva la ambición. Obsérvese el diálogo entre Juan y Abundio en SI: 2DN, pág. 11: la dislocación comunicativa ocurre inmediatamente después de que Abundio le muestra Comala. La desilusión de Juan —quien aparentemente esperaba ver *otra* Comala muy distinta— empieza a hacerse patente; no escucha más a Abundio y a un, ¿qué pasó por aquí?, malinterpretado por éste, sigue la infeliz sorpresa para Juan: el saber que su padre ha muerto. En esto, Juan muestra ser hijo de Pedro Páramo: también es ambicioso, aunque sin la astucia que caracteriza al padre.

[10] ¿Qué era de la vida de Juan Preciado *antes* de la muerte de su madre? No lo sabemos. Conjetura: viviría aún en casa de su tía Gertrudis, es decir, sin vida independiente. La voluntad de hacerse un destino surge al morir su madre y al formarse «un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo». Según le dirá luego a Dorotea: «Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión» (SIII: 25DN, pág. 63).

(2) Resultado: el mundo formado alrededor de Pedro Páramo se resquebraja y Juan descubre que Comala es un pueblo muerto; que su padre también ha muerto, y que el mundo de Comala, formado también «alrededor de la esperanza que era aquel señor», carece de sentido. Y éste es el principio de la muerte de Juan Preciado: «Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se desdoblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.» (SI: 5DN.)

(3) Antes de iniciarse el desmembramiento de Juan Preciado, hay entre éste y Eduviges el siguiente diálogo:

—Estoy cansado —le dije.

—Ven a tomar antes algún bocado. Algo de algo. Cualquier cosa.

—Iré. Iré después. (SI: 5DN.)

(2) Resultado: el mundo alrededor de Pedro Páramo se resquebraja y, al querer «levantar su mano para aclarar la imagen», se desploma y ésta es la muerte de Pedro Páramo: «Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». (SV: 4DN.)

(3) Antes de desmembrarse por completo, Pedro Páramo tiene un intercambio homólogo con Damiana Cisneros:

—Soy yo, don Pedro —dijo Damiana—. ¿No quiere que le traiga su almuerzo? Pedro Páramo respondió:

—Voy para allá. Ya voy. (SV: 4DN.)

En esta circularidad de motivos entre principio y conclusión de la novela, se descubren elementos de carácter inverso. Por ejemplo, Pedro Páramo muere al *amanecer* (concordando con la *hora de partida* de Susana San Juan), mientras que Juan Preciado muere «al filo de la medianoche» (SIII: 24DN, pág. 61); Juan muere de terror, rodeado de las ánimas de Comala (víctimas de Pedro Páramo); Pedro Páramo, por otra parte, muere temiéndole a los «fantasmas» de la oscuridad («Con tal de que no sea una nueva noche», SV: 4DN, pág. 128), y víctima de su propia sangre (parricidio). Otra oposición: Pedro Páramo se desmorona «como si fuera un montón de piedras»; Juan Preciado se deja arrastrar, doblándose y aflojándose «como si fuera de trapo». Pedro Páramo y su primogénito mueren *desintegrándose;* éste como un juguete de trapo y aquél como una estatua que cae. La prosapia de Páramo, en fin, como una oscilación entre lo estatuario y lo titiritero, entre la roca y el trapo: voluntad de poder o la astenia.

En las imágenes de seres queridos que los acompañan hasta su respectiva disolución (Dolores/Susana), notamos a la vez el signo que rige a cada mujer, formándose una oposición más entre SI y SV. La oposición se basa en los siguientes elementos:

	Susana San Juan	Dolores Preciado
1. *Relación espacial:*	*lejana* (visión cósmica)	*próxima* (retrato guardado)
2. *Código:*	*astronómico* (cuerpo asociado a la luna y estrellas)	*terrestre* (retrato guardado junto a yerbas)
3. *Espacio:*	*celestial* (lo no habitable, abierto)	*doméstico* (la cocina; lo habitable por excelencia, lo cerrado)
4. *Categoría:*	*estética* (visión deífica; hermosura celestial)	*moral* (brujería)
5. *Orden:*	*pureza*	*impureza*

Este sistema de oposiciones marcado por ambas esposas de Pedro Páramo es a la vez índice de una polaridad inherente a este último, según tendremos ocasión de exponer más adelante. Por el momento, nótese que Dolores Preciado está relacionada con lo *terrestre,* lo *doméstico* y la *impureza,* mientras que Susana San Juan se asocia a lo *astronómico,* lo *lejano* y la *pureza.* Volvamos a las muertes de Pedro Páramo y Juan Preciado.

Pedro Páramo muere en un espacio señalado por el crimen (parricidio): Abundio lo apuñala frente a la puerta grande (siempre abierta) de la Media Luna, pensando en «la Cuca», mientras que su padre piensa en Susana, ambas muertas. Juan Preciado empieza a morir (o dejarse «arrastrar») también en un espacio señalado por el crimen: en el cuarto (de puerta siempre cerrada) en que Pedro Páramo asesina —por conducto de Fulgor Sedano— a Toribio Aldrete. Parecería que el primer alojamiento brindado a Juan Preciado fue una broma de mal gusto. ¿Por qué es que Eduviges —íntima amiga de Dolores Preciado —le reserva a Juan el cuarto que «está al fondo», es decir, el cuarto en que se llevó a cabo el crimen del cual Pedro Páramo es responsable? Juan, sangre de Pedro Páramo, empieza a desintegrarse precisamente ahí, en el lugar señalado, funcionando como simbólica bienvenida a la verdad de Comala (o de su padre, que en el caso viene a ser lo mismo).

4

¿Quién es Eduviges Dyada? Su ser está en su apellido; es un ser doble. Y ello explica su *duplicidad,* su carácter ambiguo y su facilidad en el engaño. Por lo mismo, por sí sola no significa gran cosa, pero puesta en compañía de *otra* duplicidad —Dolores Preciado— no sólo cobra sentido pleno, sino que sirve de clave para entender aspectos complicados de la novela.

La ambigüedad es notoria desde el primer encuentro con Juan Preciado. Al pasar por un pasillo, Juan ve «crecer sombras a ambos lados», «bultos» que parecen tener vida propia; al preguntarle a Eduviges qué era lo que había ahí, ésta responde, «Tiliches... Tengo la casa toda entilichada» (SI: 5DN, pág. 14). Con la relectura aflora la ironía y el doble sentido de casi todo lo dicho por Eduviges. ¡Desventurado Juan! Tan falto de sentido del humor, tan parco en la expresión y, Eduviges, todo lo contrario.

En cuanto a los «tiliches», Eduviges parece mentir a un nivel *literal* (los «bultos» seguramente son ánimas que emergen en la noche [«vi crecer sombras»]), y en vez de admitir que son muertos afirma que son «tiliches» y que toda su casa está «entilichada». La palabra «tiliche» se emplea casi siempre en el contexto de ropa vieja, andrajosa, y en forma sinonímica con «tiliche», que, según el *Diccionario de Mejicanismos,* significa: «En algunos lugares del interior, trapo viejo, andrajos, *garras.* Usado principalmente en plural» [11].

La aparente mentira tiene una posible justificación: no querer que Juan se asuste. Esto no concuerda, sin embargo, con el humor casi perverso de Eduviges; recuérdese que caminan rumbo al cuarto que le ha reservado, lugar que había sido sellado para siempre para que no se descubriera el crimen ahí cometido. Pero una vez que se le da frente al problema, salta a la vista el carácter juguetón de esta mujer: Eduviges le dice a Juan la verdad a un nivel *figurado,* ya que «tiliche» («trapo viejo, andrajos, *garras»)* equivale a «muertos» (trasnominación del signo por la cosa significada); por lo mismo, la muerte de Juan Preciado se presenta en forma de «tiliche», haciendo de él algo «como si fuera de trapo». La retórica de Eduviges muestra ser, por consiguiente, más sutil que la de Dolores, y el doble sentido de lo que dice Eduviges oscilará entre un sentido *literal* (mentira) y otro *figurado,* ya sea de carácter metonímico («tiliches» por «muertos»), o metafórico (muertos que, en vida, no tuvieron voluntad, es decir, que se pudo jugar con ellos, como luego con Juan Preciado, «como si fueran de trapo»; «tiliches», consiguientemente, como metáfora de cobardía, como la de Toribio Aldrete, quien «después se había comportado como un collón», SIII: 8DN, pág. 38). Cuando Juan le informa que Dolores Preciado tiene siete días de muerta, Eduviges responde:

> De modo que me lleva ventaja, ¿no? Pero ten la seguridad de que lo alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga. (SI: 5DN, pág. 15.)

La pregunta inicial equivale a una mentira si se la toma en su sentido literal y *según entendido por Juan,* quien no sabe que Eduviges ya ha muerto. Sin embargo, en un sentido *metafórico,* «llevar ventaja» significa que Dolores está más próxima al cielo que ella, ya que al suicidarse no sólo ha cometido un grave pecado, sino que ha muerto sin el beneficio de los últimos sacramentos (negados por el P. Rentería). Eduviges parece incluso decirle a Juan (a quien se le escapa por completo) la forma en que ella muere: «conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir... cuando uno quiera y no cuando El lo disponga». Y en esto Eduviges le lleva ventaja a Juan, pues ella muere cuando ella se lo propone; el destino dispone de la muerte de Juan. Ambos, sin embargo, tienen una muerte parecida: Eduviges «murió retorcida por la sangre que le ahogaba» (SIII: 6DN, pág. 35); Juan (sangre de Pedro Páramo) muere ahogado por el temor.

---

[11] FRANCISCO J. SANTAMARÍA: *Diccionario de Mejicanismos.* México, Editorial Porrúa, S. A., 1974, pág. 1047.

5

La duplicidad de Eduviges Dyada va más allá de la retórica o de la oposición verdad/mentira. También es ontológica. Sabemos que tiene una hermana (María Dyada), y aunque ésta no es su *otra* cara, nos ayudará pronto a resolver un problema estructural. La pareja dioscúrica es formada por Eduviges y Dolores. Según aquélla:

> Nos hicimos la promesa de morir juntas... Eramos muy amigas... Pérdoname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: «El hijo de Dolores debió haber sido mío». Después te diré por qué. Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad. (SI: 5DN, pág. 15.)

Los dioscuros, manteniendo su unidad aquí en la tierra (amistad) y luego en el cielo (igual a astros gemelos), tienen un determinado número de afinidades y oposiciones que los une, pero que no los confunde; o sea, unidos mantienen su singularidad. Las oposiciones entre Eduviges y Dolores son varias: ésta es pasiva y retraída (pero más pronta al rencor y al odio); aquélla es activa y franca (pero más libre en el perdonar y en el dar); Eduviges era «más joven» y «menos morena» que Dolores (SII: 4DN, pág. 21), pero Pedro Páramo confunde una por la otra en su noche de bodas. Dolores le da un hijo a Pedro, pero, según Eduviges, el hijo de Dolores «debió haber sido mío». Por último, Eduviges les da un hijo «a todos» (SIII: 6DN, pág. 34), pero nadie lo reconoce como suyo *mientras ella vive,* y en esto corre pareja la suerte del hijo de Dolores Preciado, ya que Juan tampoco es reconocido por su padre.

Llegando a este punto propongamos lo siguiente: Eduviges funciona como *madre metafórica* (fiel a su retórica de verdad), recibiendo a su hijo y dándole alojamiento. Y al alojarlo en el cuarto sellado lo está alojando en el espacio que *más le pertenece* a Pedro Páramo por su crimen cometido. La herencia de Juan Preciado: un collar de crímenes y estupros; muerte y cópula que es, por otra parte, santo y seña de otro hermano, Miguel Páramo.

Liguemos lo anterior con Abundio. Recuérdese que Dolores le comunica a Eduviges la llegada a Comala de Juan Preciado:

> Parecía que me hubiera estado esperando...
> —Ella me avisó que usted vendría. Y hoy, precisamente. Que llegaría hoy. (SI: 5DN, pág. 14.)

La presencia de Abundio no es, por tanto, una casualidad. Encontrándose en un entrecruce de caminos llamado ominosamente «Los encuentros», notamos que la familia de Juan Preciado le tiene todo preparado, en confabulación, aguardándolo. El destino de Juan Preciado es el de llegar a la muerte por medio de vínculos de parentesco, literales o metafóricos. Juan Preciado va de su *madre* a su *medio hermano* (Abundio), quien le recomienda que se hospede en casa de doña Eduviges *(madre metafórica);* luego se encuentra con Damiana Cisneros (también *madre metafórica* de Juan Preciado por haberle cuidado de niño, pero ahora en contigüidad con Pedro Páramo), quien acompaña a Pedro Páramo hasta la muerte de éste, fungiendo como ama de casa (es decir, *esposa metafórica* de Pedro Páramo). De Damiana Cisneros hay

un nexo con la pareja de hermanos incestuosos, quienes *retienen* a Juan en Comala aún cuando éste intenta huir del pueblo (en tres ocasiones):

> Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros. (SIII: 18DN, pág. 50.)
>
> ... ¿Cómo se va uno de aquí?
>
> —¿Para dónde?
>
> —Para donde sea. (SIII: 19DN, pág. 54.)

> —Nada —dije—. Cada vez entiendo menos —y añadí—: Quisiera volver al lugar de donde vine. Aprovecharé la poca luz que queda del día.
>
> —Es mejor que espere —me dijo él—. Aguarde hasta mañana. No tarda en oscurecer y todos los caminos están enmarañados de breñas. Puede usted perderse. Mañana yo lo encaminaré.
>
> —Está bien. (SIII: 19DN, pág. 57.)

De esta pareja incestuosa (pareja primigenia y padres metafóricos de la humanidad por su proximidad semántica a Adán y Eva) el desenlace lógico es la muerte de Juan Preciado, quien en forma figurada se ha retrotraído a los orígenes del hombre. El diseño o proceso que marca el destino de Juan es obvio: va de lo más concreto a lo más generalizado, de lo real a lo virtual, de lo más literal al extremo metafórico. Pero la figura de la madre persigue a Juan: entierran en el mismo ataúd a Dorotea, quien siempre abrigó la ilusión de la maternidad. En el proceso de muerte, Juan Preciado se encuentra ligado —como nunca— a inesperados e inimaginables lazos de parentesco.

6

No valdría la pena detenerse tanto en Eduviges si no fuera porque ella encierra otro misterio; ya la vimos jugar con Juan y ahora vemos que trata de hacerlo con el lector. ¿O es que la «obra de relojería» hecha por Rulfo muestra por fin tener fallas internas? Veamos de cerca el problema.

Toda la sección tres es la sección-eje en que el mal muestra todo su empuje y poderío mediante la confluencia anímica de Pedro y Miguel Páramo. Esta sección es, también, la de más mortandad de personajes: mueren don Lucas Páramo (padre de Pedro), Miguel Páramo y Juan Preciado (hijos de Pedro), y Toribio Aldrete (víctima de Pedro). Pero, en forma inversa, es la sección en que Comala se *integra* bajo el dominio de Pedro Páramo, resultando un lugar de abundantes cosechas y prosperidad. Un mundo invertido: la bonanza es producto del caciquismo y de la voluntad de poder. Moraleja: los pobres de espíritu nunca poseerán *este* reino.

La sección tres empieza con un diálogo (más bien un malentendido) entre Juan Preciado y Eduviges: mientras aquél sigue inquiriendo sobre la situación anómala de Comala, ésta interpreta su pregunta («¿Qué es lo que pasa...?») como si se refiriera al ruido del caballo que *pasa* galopando. Este caballo era del difunto Miguel, caballo que ahora le representa por *reducción metafórica* (animalización de Miguel, ánima en pena) y por *trasnominación metonímica* (la cabalgadura por el cabalgante). Las relaciones entre Eduviges y Miguel son algo confusas. Según ella:

—Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió. Estaba yo acostada cuando oí regresar su caballo rumbo a la Media Luna. Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada. Iba a platicar con su novia a un pueblo llamado Contla, algo lejos de aquí. Salía temprano y tardaba en volver. Pero esa noche no regresó ...eso de que no regresó es un puro decir. No había acabado de pasar su caballo cuando sentí que me tocaban por la ventana... Y era él, Miguel Páramo. No me extraño verlo, pues hubo un tiempo que se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo, hasta que encontró esa muchacha que le sorbió los sesos. (SIII: 1DN, págs. 25-26.)

Desde un punto de vista sobrenatural, Eduviges ha condicionado su narración con la confesión previa, hecha a Juan, de que ella posee un «sexto sentido». De esta relación algo sibilina, se extrae también que Eduviges fue amante de Miguel Páramo, si se interpreta como eufemismo común el decir «se pasaba las noches en mi casa durmiendo conmigo». De su parte, Miguel le dice a Eduviges: «Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy». La excentricidad de Eduviges (por su sexto sentido) le da —además del carácter de posible ex amante— una relación íntima con Miguel, considerado también «excéntrico» (por loco). Débese advertir, sin embargo, que Eduviges mantiene una relación inversa con Miguel: con éste habla *literalmente* y no en términos metafóricos (como con Juan). Después de notificarle a Miguel que está muerto, Eduviges añade:

—Mañana tu padre se retorcerá de dolor... Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.

Y cerré la ventana. (SIII: 1DN, pág. 26.)

Esta misma mañana recibe Eduviges recado de Pedro Páramo informándole de la muerte de Miguel y pidiéndole que le haga compañía en ese momento de pesar. Hasta este punto de la narración, tanto Juan como el lector no ven ningún desajuste o falla interna en el relato de Eduviges. Sólo al llegar a 6DN de la misma sección surge un detalle contradictorio, y éste en boca de un narrador omnisciente, quien describe la situación en que se halla el P. Rentería. Esa noche es la del velorio de Miguel Páramo, pero el P. Rentería no piensa directamente en Miguel, sino que quizá por correlato lógico (dinero para misas gregorianas/monedas de oro), su pensamiento tuerce su camino y nos lleva a la muerte de Eduviges Dyada, ocurrida muchos años antes de la de Miguel Páramo. Según el P. Rentería:

Todo esto que sucede es por mi culpa —se dijo—. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... *Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges:*

—Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: «En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre.» Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquistarse con ninguno.

—Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.

—No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad. (SIII: 6DN, pág. 3.)

En lo anterior se destacan dos problemas, uno de carácter moral (el sacerdote venal) y otro de construcción interna del relato (la aparente contradicción cronológica en las muertes de Miguel Páramo y Eduviges Dyada). Este problema cronológico que consideré por algún tiempo como una posible falla estructural en *Pedro Páramo* me llevó a desenredar toda la cronología de la novela según llegué a entenderla. Esta se presentará posteriormente; por el momento, permítaseme adelantar una hipótesis de trabajo: Eduviges Dyada es la madre de Miguel Páramo. Veamos en qué se basa esta conjetura.

En la sección tres, el P. Rentería aparece un total de cuatro veces (divisiones narrativas 3, 4, 6 y 29), siempre por conducto de un narrador omnisciente. Se presenta en relación a Miguel Páramo y Eduviges Dyada (directamente en 6DN y por implicación o correlato moral en 29DN), o en relación a su familia (3DN y 4DN). El diseño que esto imprime en la narración es uno de odio y resentimiento hacia Miguel (3-4DN) junto a un abatimiento y fracaso moral (29DN), resultado de una implícita complicidad. Miguel Páramo asesina al hermano del P. Rentería, viola a su sobrina Anita y, para coronarlo de infamia, lo insulta; el P. Rentería, no obstante, ***se siente culpable***. ¿De qué? Creo que la respuesta está en el conjunto formado por 3DN, 6DN y 29DN. En su función como sacerdote, el P. Rentería comete dos faltas que eventualmente le ocasionarán hondo remordimiento, y en ambas faltas el eje confluente es el ***dinero***. En 6DN se le niega a una mujer pobre la ayuda espiritual solicitada para un ser querido (su hermana Eduviges); razón: Eduviges cometió una falta en contra de la Iglesia (por violencia hecha a sí misma), falta que pudiera remediarse por medio de costosas misas gregorianas; sin embargo, debido a la falta de fondos económicos, se dejan «las cosas como están». En 3DN, a un hombre rico (Pedro Páramo) se le concede la ayuda espiritual solicitada para un ser querido (su hijo, Miguel Páramo), a pesar de que el muerto cometió múltiples faltas en contra de la Iglesia (por violencias hechas al prójimo). En el primer caso, y en forma implícita, intenta remediar lo de Eduviges cuidando de que su hijo no quede totalmente desprovisto de protección: lleva a Miguel a la casa de Pedro Páramo:

> Tenía muy presente el día que se lo había llevado, apenas nacido. Le había dicho:
> —Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.
> Y él ni lo dudó, solamente dijo:
> —¿Y por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura.
> —Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.
> —¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?
> —Realmente sí, don Pedro.
> —Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo.
> —En eso pensé, precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento.
> El muchachito se retorcía, pequeño como era, como una víbora.
> —¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo. (SIII: 29DN, pág. 73.)

En este diálogo hay una inusitada confluencia de elementos reveladores, cargados de significado una vez contextualizados. Nótese que Miguel se vincula a Pedro Páramo sanguínea y simbólicamente: es la misma «mala sangre», y se retuerce «como una víbora» (víbora como símbolo de lo venenoso/maligno). Tradicional representante de la maldad y la muerte, este reptil aparece en la narrativa de Rulfo fiel a su

herencia semántica; en «El hombre» se manifiesta en forma trinitaria (víbora/serpiente/culebra), presencia que, desdoblándose al nivel humano, condiciona la voluntad y la muerte del hombre (José Alcancía/Urquidi), a la vez que se extiende íntegra y metafóricamente en la naturaleza (el río). La contigüidad del *Tilcuate* a Pedro Páramo no es, pues, casual; es una variante más en esta herpetología simbólica. Volviendo al P. Rentería, desde el principio hay entre éste y Miguel una complicidad moral establecida en el momento en que se le niega a Eduviges la ayuda espiritual solicitada por María Dyada. El P. Rentería intenta lavarse las manos, llevándole a Pedro Páramo el pequeño huérfano, negándose a ser su padre *metafórico*. («¿Y por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura».) y desvinculándose de toda responsabilidad. Pero el P. Rentería continúa siendo cómplice del destino Páramo, sigue siendo una presencia constante en el vertiginoso ascender de esta «mala sangre», encauzándola (Miguel) o favoreciéndola (Pedro) en sus astucias:

> El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí... Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que reconoció, sólo Dios sabe por qué. Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento. (SIII: 29DN, pág. 73.)

En forma *explícita*, el P. Rentería intenta remediar su complicidad moral respecto a Miguel Páramo mediante una «peregrinación» a Contla para confesarse («purificarse») con el señor cura de dicha población. Contla, por consiguiente, se transforma en un espacio íntimamente ligado a los destinos de Miguel y el P. Rentería: éste emprende (de día) una peregrinación a Contla con el propósito de restablecer una conjunción religiosa minada por la venalidad; aquél emprende (de noche) un viaje a Contla con el propósito de continuar una conjunción amorosa basada en la lascivia. Miguel Páramo muere *literalmente* camino a Contla y descubre que se le «perdió el pueblo» y que «no había más que humo y humo y humo». El P. Rentería muere *metafóricamente* como sacerdote en Contla:

> —Tienes que ir. No puedes seguir consagrando a los demás si tú mismo estás en pecado.
> —¿Y si suspenden mis ministerios?
> —Tal vez lo merezcas. Quedará a juicio de ellos. (SIII: 29 DN, pág. 75.)

Junto a su vínculo moral con Miguel, Eduviges y Pedro Páramo, el P. Rentería (como sacerdote) se asocia con el *agua,* ya sea por el bautismo, ya por la virtual protección (ingreso a la vida espiritual y dirección protegida hacia la gracia divina); sin embargo, el P. Rentería «está en pecado», de aquí que sea *agua turbia,* desvirtuando de raíz su función religiosa. Miguel, por el contrario, se asocia con el *fuego* (lascivia) que al extinguirse (muerte) se convierte en «humo y humo y humo». Al P. Rentería no se le escapa lo comprometido que está con el destino de los Páramo (Pedro y Miguel), y este reconocimiento —y el remordimiento como correlato lógico— amplía la dimensión semántica de este personaje, haciendo de él un elemento de suma importancia en el relato.

El parentesco entre Eduviges y Miguel tiene varios indicios, unos por contigüidad narrativa y otros por deducción lógica. En cuanto a la contigüidad narrativa, observemos la súbita desaparición de Eduviges en SIII: 7DN, y el inmediato

reemplazo de Eduviges por Damiana Cisneros (quien a la vez es la madre *metafórica* de Miguel puesto que ella lo cría desde recién nacido) *después* de establecida la relación Miguel-Eduviges por medio del remordimiento del P. Rentería (SIII: 6DN). Otro ejemplo de contigüidad narrativa ocurre en 29DN, según lo presentado anteriormente (contexto formado por Pedro Páramo, P. Rentería, María Dyada y el recién nacido Miguel). Vayamos a la deducción lógica.

Cuando Eduviges le informa a Juan que Miguel solía dormir con ella, ¿qué querrá decir con ello? Al principio se tomó como un eufemismo común referido a una relación amorosa. Sin embargo, Eduviges murió muchos años antes que ocurriera la muerte de Miguel, por consiguiente, Pedro no la pudo haber invitado al velorio. Recordando que Eduviges hace uso de una retórica peculiar con respecto a Juan, nos vemos ante la necesidad lógica de buscar el sentido de ese eufemismo en otro contexto. Del banal adulterio nos vemos llevados, consiguientemente, a la relación madre-hijo, y ahora nos vemos bajo la necesidad de rectificar nuestra interpretación inicial. Miguel descubre, en la hora de su muerte, *quien es su madre* (Juan Preciado, por el contrario, descubre quien es su padre al morir Dolores Preciado); es Eduviges («estaba yo acostada», o sea, estaba muerta, descansando en su ataúd) quien recibe la *primera* noticia de su muerte y a quien primero acude Miguel Páramo. La relación amorosa entre Pedro Páramo y Eduviges se presenta veladamente en dos ocasiones, una en forma de acto inconsumado (noche de bodas de Dolores Preciado), y la otra como posibilidad sugerida. En cuanto a la primera, ¿cómo creerle a Eduviges, cuyo discurso fluctúa constantemente entre la mentira y la verdad, entre el sentido literal y el metafórico? Por lo que toca a la segunda, obsérvese la forma en que Pedro Páramo le responde a Eduviges cuando ésta le pregunta por Dolores Preciado: «Quería más a su hermana que a mí. Allá debe estar a gusto. Además ya me tenía enfadado. No pienso inquirir por ella, si es eso lo que te preocupa» (SII: 4DN, pág. 23). La retórica de Pedro Páramo, comparada a la de Eduviges, no carece de brillo propio. La primera frase encubre una mentira, mientras que la segunda está cargada de sorna (la burla está en que Dolores Preciado vive con su hermana, desprovista de su patrimonio y en calidad de «arrimada» y, a consecuencia de todo ello, lejos de «estar a gusto»). La única posible verdad se encuentra en la tercera frase (aunque hay sospechas de que la partida de Dolores, motivada por Pedro Páramo, es algo planeado de antemano por éste). La cuarta frase excluye tajantemente a Dolores y se enfoca en Eduviges, dando a entender que su pregunta ha sido expresión de celos.

Todo lo anterior es una hipótesis de trabajo que serviría para explicar la falta de concordancia cronológica entre las muertes de Eduviges y Miguel Páramo. Si no se considera de validez alguna y se toma como descabellada obra de la imaginación, entonces la falla estructural de *Pedro Páramo* quedará en espera de algún remiendo crítico. Ahora bien, si por acaso sigue leyes internas del relato y aclara lo que antes era ofuscación —por lo menos para mí—, pues miel sobre hojuelas.

7

Después de la primera sección, la presencia de Dolores Preciado se limitará a (1)

recuerdos de su hijo (en letra cursiva dentro del relato) de carácter descriptivo e intermitente: su función será la de establecer un contraste entre la Comala recordada por Dolores y la del presente de la narración. También, Dolores (2) formará *parte del relato* y con ello se aclara el origen de Juan Preciado y se echa luz sobre el carácter de Pedro Páramo. A la vez, el lector llega a conocer algo de la malaventurada Dolores.

Las secciones y DN que se circunscriben a la relación Dolores-Pedro Páramo (es decir, el origen de Juan Preciado), son las siguientes: SII: 4DN; SIII: 9DN; SIII: 11-13DN. Según vimos anteriormente, SI: 5DN sólo tiene el fin de aproximar el destino de Eduviges Dyada al de Juan Preciado, en tanto que se transforma en madre metafórica de éste (por ser la «doble» de Dolores Preciado y debido a que *casi* fue madre de Juan Preciado al haber pasado la noche de bodas [de Dolores] con Pedro Páramo). Después de estas cinco apariciones como parte integral del relato, Dolores volverá a su función de *recuerdo* y aflorará en el pensamiento de Juan solamente dos veces más: en SIII: 18DN, 25DN.

Las vidas de Pedro Páramo y Dolores Preciado se cruzan y anudan por razones económicas: ésta tiene lo que a aquél le falta. Es más, ella es una de las personas con las que está más endeudado Pedro Páramo. La boda entre ambos resulta ser, pues, una táctica de salvación debido a que en ese tiempo Pedro Páramo estaba desprovisto de familia (*todos* sus familiares habían muerto) y de patrimonio (*todo* lo debía). Estaba en plena bancarrota. A la inversa, Dolores Preciado era propietaria del rancho de Enmedio (codiciable patrimonio) y tenía dos hermanas que, al mudarse a distinto lugar (Matilde a Guadalajara, Gertrudis a Colima), la habían dejado como dueña de toda la herencia paterna. Tanto Pedro como Dolores, sin embargo, están solos.

Exceptuando SIII: 10DN, que marca el espacio narrativo en el que Fulgor se hace partidario incondicional de (don) Pedro y que muestra el cambio de carácter de éste (antaño pacífico, hogaño rapaz), todo el conjunto formado por SIII: 9-13DN constituye un microsistema: *abre con Fulgor* tocando la puerta (cerrada y con dos moños negros) con el mango de su chicote (a partir del primer párrafo hay un empalme temporal que une 9DN con 13DN: actos y espacios idénticos, pero distinto tiempo y diferente estado de ánimo por parte de Fulgor), y *cierra con Fulgor,* de nuevo tocando la puerta de Pedro Páramo. ¿Diferencia? Son dos Fulgores muy distintos: el que toca la puerta por primera vez, va decidido a mostrarle a Pedrito que él es «el que sabe», es decir, va a imponerse como solía hacerlo con don Lucas Páramo: «¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo» (pág. 39). El Fulgor que toca la puerta en 13 DN, lo hace después de haber cumplido con varios encargos del que ya es un reconocido patrón: la hace de celestino al arreglar lo de la boda con Dolores Preciado: funge como asesor al vigilar los intereses de Pedro (los «bienes mancomunados»), y ahora a Toribio Aldrete en casa de Eduviges. Toda esta obediencia pese a que Pedro Páramo, en la primera entrevista, le baja de rango: «Te reduzco tu tarea de administrador. Olvídate de la Media Luna». Asombrado ante tan inesperada astucia, a Fulgor no le pasa por la mente que de administrador ha llegado a ser simple mandadero de don Pedro. Pese a esta capacidad reducida, Fulgor jamás sirve mejor a ningún otro Páramo.

Volvamos al microsistema formado por SIII: 9-13DN. La boda de Pedro y

Dolores contiene desde el principio un gran número de signos adversos. Aparte de que es una boda de conveniencia (para ambos: él se apropia de terreno; ella se apropia de un esposo, es decir, ya no se considerará una mujer «quedada»), hay varios detalles que se identifican por su inherente *negatividad*. Por ejemplo: en 11DN, Dolores acepta casarse con Pedro el día 3 de abril, después de ver que Fúlgor no sabe o no quiere entender «cosas de mujeres». Posterior a varias expresiones de felicidad, emerge una sombra que ennegrece el pensamiento de Dolores: «Gracias Dios mío por darme a don Pedro... Aunque después me aborrezca».

En la misma DN, Fulgor parece querer hacerle saber a Dolores que Pedro está en una condición social a la que ella ha alcanzado: «Don Lucas Páramo, que en paz descanse, le llegó a decir que usted no era digna de él... Ahora que él ya no existe, no hay ningún impedimento». Pero sabemos que Dolores Preciado tiene un codiciable patrimonio y que la familia Páramo, desde tiempos del abuelo, había visto el paulatino menguamiento de su fortuna, hasta llegar a la bancarrota en que deja a Pedro Páramo don Lucas («Si yo tuviera mi casa grande, con aquellos grandes corrales que tenía, no me estaría quejando. Pero tu abuelo le jerró con venirse aquí», SII: 2DN). ¿Por qué piensa Dolores que Pedro la va a aborrecer? ¿Qué mancha o falla moral (pues no es económica o social) hay en Dolores que la hace digna del posible aborrecimiento?

Esto no se le oculta tampoco a Pedro Páramo. En SIII: 9DN, lo notamos a partir de un titubeo de Fulgor:

> ...Mañana comenzaremos a arreglar nuestros asuntos. Empezaremos por las Preciados. ¿Dices que a ellas les debemos más?
>
> —Sí. Y a las que les hemos pagado menos. El padre de usted siempre las pospuso para lo último... La Lola, quiero decir, doña Dolores, ha quedado como dueña de todo. Usted sabe: el rancho de Enmedio. Y es a ella a la que le tenemos que pagar.

¿Por qué «la Lola»? Esa forma despectiva de referirse a Dolores no se le escapa a Pedro, a pesar de que Fulgor inmediatamente corrige lo dicho, dándole el título de «doña». Pedro Páramo, lejos de ofenderse le da a entender a Fulgor que entre ellos hay mutuo acuerdo con respecto a «doña Dolores». En la misma DN Pedro Páramo recalca en tres ocasiones el hecho de que él es «el que sabe» (también) lo de Dolores: «Mañana vas a pedir la mano de la Lola... Arregla por de pronto lo de la Lola... Le dirás a la Lola esto y lo otro...» (págs. 40, 41).

Este explícito menosprecio con que Pedro Páramo se refiere a Dolores, luego se tornará en una variante del «rencor vivo». Sabemos por conducto de Eduviges (SII: 4DN) que Pedro trató muy mal a Dolores:

> ¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? «¡Doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve!» ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron.

Entre «la Lola» y «Doña Doloritas» se encuentra la misma mueca de ironía o desdén mal encubierto. ¿Por qué tanto desprecio? Esta pregunta quizá tenga una respuesta muy banal, pero importante para las relaciones semánticas del relato, y en efecto, una posible respuesta se encuentra en la misma DN.

Quizá vengándose por el insulto a principios de SII: 4DN, Eduviges opta por contarle a Juan algo que parece ser el primer desliz de Dolores Preciado. Refiriéndose

a Inocencio Osorio, le dice que éste era «amansador» (de potrillos) en la Media Luna y que también era «provocador» (de sueños y de mujeres). En su función de provocador se metía «con las piernas de una, en frío, así que aquello al cabo de un rato producía calentura... A veces se quedaba en cueros porque decía que ése era nuestro deseo. Y a veces le atinaba; picaba por tantos lados que con alguno tenía que dar». Antes de esto, Eduviges confiesa lo siguiente: «Era provocador de sueños. Eso es lo que era verdaderamente. Y a tu madre la enredó como lo hacía con muchas. Entre otras, conmigo».

Además de confirmar una vez más el carácter dioscúrico de Dolores Preciado y Eduviges Dyada —quien según María Dyada «sirvió siempre a sus semejantes. Les dió todo lo que tuvo. Hasta les dió un hijo, a todos» (SIII: 6DN, pág. 34)— de aquí se extrae la noción de que su reputación en Comala era notoria y que, por lo mismo, Fulgor lo hace recurso o estrategia de persuasión; al echarle en cara el no ser considerada *digna* de Pedro Páramo, Fulgor parece decirle: «Pedro no tiene mucha fortuna, pero tú, Lola, has perdido tu honor; recupéralo, casándote con mi patrón». El matrimonio, pues, visto como reaparición de un honor mancillado (nivel social) y como depuración de una condición pecaminosa (nivel religioso) [12].

Visto dentro de este contexto, se explica el que Pedro Páramo no le haya dado mayor importancia a su noche de bodas: «se pasó la noche roncando» (pág. 22). Sólo que Pedro Páramo no sabe que la mujer que comparte su lecho no es Dolores, sino Eduviges. La «luna» que esa noche mantiene a Dolores lejos del novio no es la que, siendo de miel, une a los novios en *una sangre* (símbolo de la consumación nupcial); es la luna de hiel que separa a los novios por una sangre vertida con *anterioridad* a la boda: la conjunción reprehensible cancela la posibilidad de una consumación nupcial. Pero si esta luna (en contexto «llena de pecado») —que equivale a sangre menstrual en sentido metafórico— mantiene en disyunción a los novios, *otra sangre* (también «llena de pecado») concordará con la conjunción: esta sangre es la derramada la noche del asesinato de Toribio Aldrete, *en casa de Eduviges*. Volvamos nuestra atención a SIII: 13DN:

> —Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?
>
> —Está liquidado, patrón.
>
> —Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi «luna de miel».

Si de nuevo nos preguntamos por qué Eduviges hospeda a Juan —en su primera noche en Comala— en el cuarto en que se asesina a Toribio Aldrete, lo anterior le añade otro peldaño más a la sutil arquitectura semiótica construida por Eduviges ante los ojos/oídos de Juan Preciado. Indudablemente hay una correspondencia temporal

[12] ¿Qué pasa con este *Inocencio* Osorio, tan parecido a Miguel y Pedro Páramo en lo calavera? En SIII: 20DN, parece haber una referencia a este «provocador»: «Estos sujetos se ponen en este estado para llamar la atención. Conocí a uno en la Media Luna que se decía adivino. Lo que nunca adivinó fue que se iba a morir en cuanto el patrón le adivinó lo chapucero» (pág. 58). Lo irónico del contexto es que Juan Preciado adopta gestos asociados con el amante de su madre, o sea, con el hombre que ocupó el lugar de Pedro Páramo en cuanto a la virginidad de Dolores. En los últimos momentos de su vida, Juan Preciado gesticula evocaciones de un adulterio que ocasiona, en gran medida, el odio y el desprecio entre sus padres.

entre el crimen (Toribio Aldrete) y conjunción nupcial (Pedro/Doloritas). Ambos actos son llevados a cabo por voluntad *directa* o *indirecta* de Pedro Páramo: en ambos, consiguientemente, él es el *sujeto activo.* Al darle ese cuarto por alojamiento, Eduviges le lleva, en *forma figurada,* directamente a Pedro Páramo (sujeto responsable del crimen) y, en *forma literal,* le conduce al *tiempo* correspondiente a su concepción: Juan es concebido a la vez que se perpetra un homicidio dirigido por su padre.

Qué decir sino que de lo anterior se deducen dos aspectos primordiales en el destino de Juan Preciado: el cuarto sellado para siempre equivale a un tiempo pecaminoso (crimen/cópula) que representa su *origen* y su correspondiente *culpa;* Juan va a Comala «ilusionado» por la posible herencia de su padre; pero la «herencia» de Juan Preciado es su propio origen histórico. En forma inversa, el tiempo pecaminoso representa su muerte: Juan Preciado muere «al filo de la medianoche», ahogado por la falta del «aire que se necesita para respirar» (pág. 61). Muere «ahorcado» por asfixia y temor. Al referir las condiciones de su muerte a Dorotea, ésta le comenta:

> —Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué veniste a hacer aquí?
> —Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión. (SIII: 25DN, pág. 63.)

8

Son frecuentes en la crítica de Rulfo los intentos de reconstrucción cronológica de los relatos por medio de la conmutación sintagmática de las DN (e. g., «En la madrugada», «Diles que no me maten» «El hombre», etc.). Si optáramos por dicho método o procedimiento en cuanto a la desmembración de *Pedro Páramo* tendríamos por resultado la siguiente secuencia (obedeciendo un rigor cronológico): SII-SV, SI. De obedecer ese procedimiento de reconstrucción, no obstante, ¿no se actúa conforme a un concepto lineal del relato muy afín a la idea de proceso histórico? Este concepto es totalmente ajeno a Rulfo y he ahí una concordancia entre concepto temporal en Rulfo y la narración (en «desorden»). En vez de linealidad o alternancia tenemos la *simultaneidad:* el relato-rollo cede al conjunto de fragmentos. Débese, pues, buscar *otro orden* a la secuencia de secciones I-V.

Entre secciones I y V se establece una tensión que involucra a la familia del hijo primogénito, a la vez que señala la muerte de cada uno de los padres (de hecho, cada sección viene a formar parte de un collar de muertes que lleva directamente a la de Pedro Páramo; e.g., SI: Dolores Preciado; SII: abuelo de Pedro Páramo; SIII: Miguel Páramo, Juan Preciado, Eduviges Dyada, don Lucas Páramo y Toribio Aldrete; SIV: Fulgor Sedano, Bartolomé San Juan, Susana San Juan; SV: Pedro Páramo): Dolores pensando en Pedro Páramo (SI) y éste pensando en Susana San Juan (SV). Los factores que caracterizan a esta tensión son: (1) hijos no reconocidos (Juan, Abundio); abandono (Pedro/Dolores; Susana/Pedro); (3) trayectoria «torcida» hacia la Media Luna (Abundio y Juan) con la esperanza de recibir ayuda (económica) del padre; (4) el *anochecer* de SI y el *amanecer* de SV; (5) la *orfandad* de los hijos de Pedro Páramo (Juan y Abundio) en forma *natural* (SI) y como resultado de *parricidio* (SV); (6) la muerte en forma de desintegración de Juan y Pedro Páramo, etcétera.

Las secciones II y IV se inclinan hacia el núcleo dinámico formado por SIII, ya sea por medio de contrastes con ésta o por conducto de oposiciones y simetría entre ambas. Y las confluencias son múltiples y desconcertantes por su carácter caleidoscópico. Por ejemplo, en SII se efectúa la boda de Pedro y Dolores, junto a su separación: en SIV se lleva a cabo la boda de Pedro y Susana coronada por su separación (doble: *mental* primero, vital después). En SII, Pedro y Susana son adolescentes y muy amigos (comunicación espiritual); en SIV, ambos han llegado a la madurez y debido a su locura, Susana está ex comunicada del mundo (sólo sueña con Florencio, otro «provocador» de sueños). En SII, Inocencio es el usurpador del tálamo nupcial de Pedro Páramo; homólogamente, en SIV Florencio emerge como el usurpador, dejándole a Pedro Páramo una mujer «sufrida y quizá loca» (pág. 34). Astuto y primero en casi todo, Pedro Páramo llega con retraso al festín de Inocencio y Florencio, personajes que en su nombre llevan la impronta (irónica) de su destino.

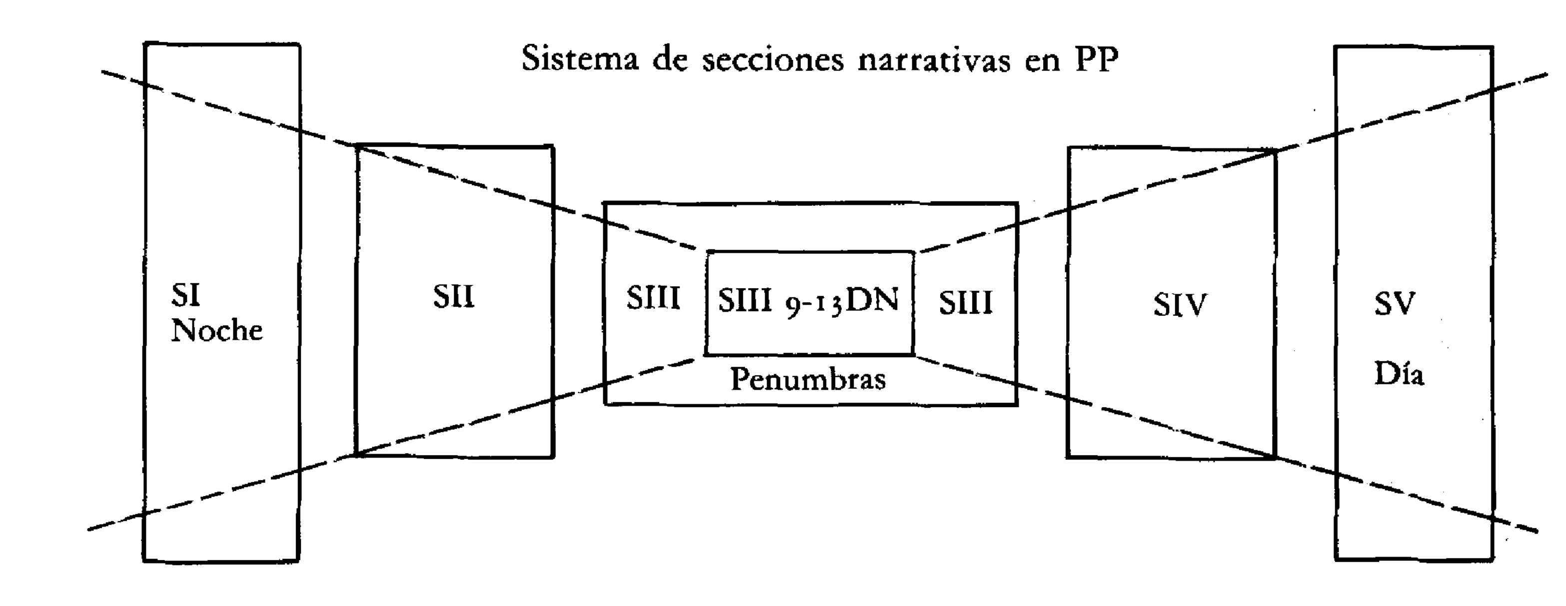
En forma inversa, en SII se nos presenta con un Pedro que se ve bajo la necesidad de pedir fiado (deterioro de patrimonio e incipiente rapacidad); en SIV, Pedro Páramo es dueño de Comala (en incipiente deterioro). En SII, las relaciones establecidas con el mundo por Susana y Pedro son al margen de lo erótico; en SIV, las relaciones son netamente sexuales: Susana/Florencio, Pedro Páramo/chacha Margarita. Lo que es más, en SII Pedro Páramo entra en conjunción con Dolores Preciado por conveniencia económica (queriendo a Susana); en SIV, la chacha Margarita funciona como una ilusión: Pedro la posee, pensando amorosamente en Susana San Juan.

Entre secciones II y IV hay, por consiguiente, una polarización entre Pedro Páramo, Susana y Dolores. Tanto en SII como en SIV hay disyunción nupcial entre Pedro-Dolores y Pedro-Susana; en SII existe una *excentricidad biológica* (periodicidad menstrual de Dolores) símbolo de una mancha moral (adulterio/Dolores; asesinato/Pedro) que se extiende y alcanza al primogénito (Juan Preciado); en SIV se establece una *excentricidad mental* (locura de Susana), símbolo de una mancha moral (incesto/Susana; asesinato/Pedro [de Bartolomé San Juan]) que contrayéndose sanguínea e históricamente, se coagula formando un ovillo de muerte:

> Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche. (SIV: 23DN, pág. 119.)

A este punto, y contando con los conjuntos significantes hasta aquí aducidos, conviene ya presentar la configuración de un estenograma que encierre, en un sistema de esclusas adyacentes, la estructuración de las secciones I-V, conservando su secuencia y conscientes del carácter simultáneo o sincrónico del relato.

Obsérvese que en SIII: 9-13DN, el *origen del poder* de Pedro Páramo concuerda con el *origen* de Juan Preciado (resultado del vínculo con Dolores Preciado), y ambos constituyen, en gran parte, la causa del *eclipe* de Comala: la Media Luna —topónimo que representa el poder de Pedro Páramo— se interpone, pues, en el destino del pueblo, cubriéndolo de penumbras. Al trazar una imaginaria línea transversal entre SI y SV, podríase observar la oposición noche/día que rige ambos polos, pues en SI predomina la *oscuridad,* mientras que en SV predomina la *claridad* (amanecer). En este

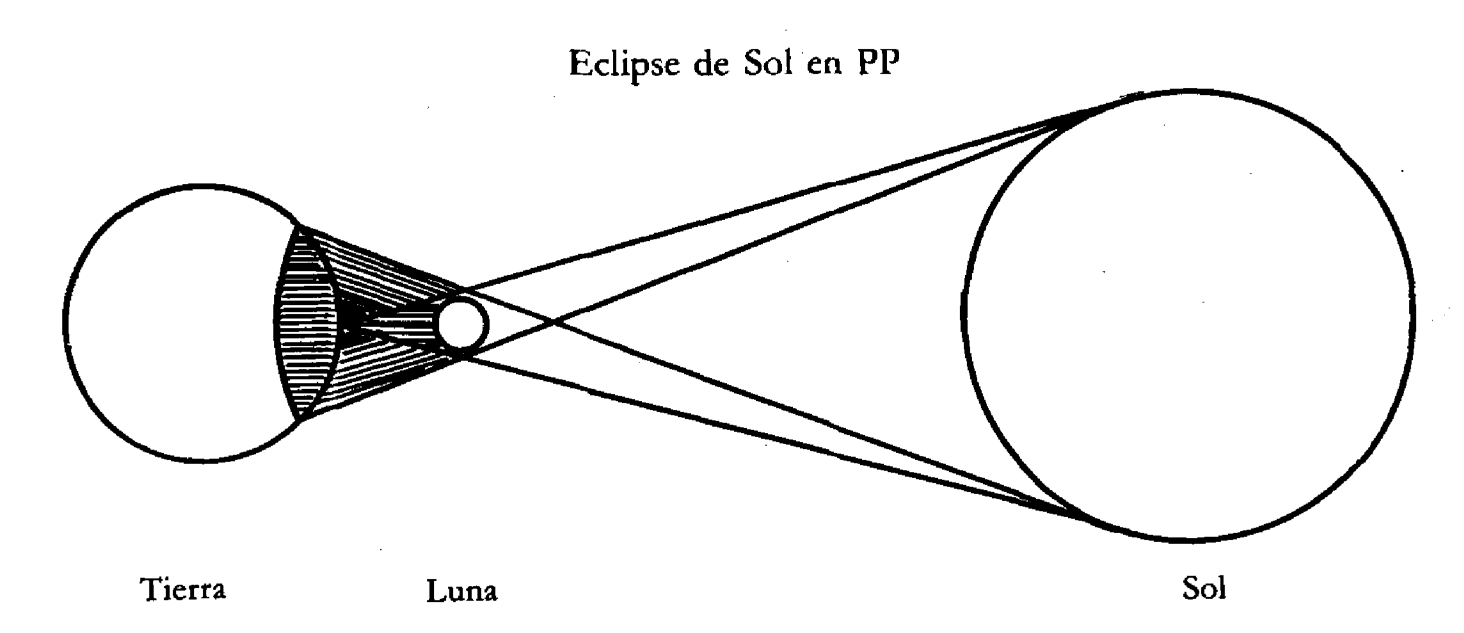


diseño, se activa en medio de SI y SV (justo en el *microsistema* constituido por SIII: 9-13DN) una matriz generadora de penumbras que, en un código cósmico, convierte el sistema de secciones narrativas en un diagrama astronómico en el que todo funciona según ocurre en un eclipe total de Sol.

Atendiendo al destino genealógico de los Páramo, sabemos que Juan muere a la segunda noche de estar en Comala, es decir, nueve días después de muerta su madre. La sangre Páramo, por consiguiente, llega a su fin con la muerte del que, siendo primogénito, fue el último en caer, rodeado de signos sibilinos y bajo la *noche larga* de Comala.

9

En su estudio sobre *Pedro Páramo,* José de la Colina establece una certera generalización sobre la obra al escribir lo siguiente: «La idea del incesto y la promiscuidad, de la promiscuidad carnal y espiritual, se halla latente a lo largo de toda



la novela»[13]. Y en ningún personaje es esto más válido que en Susana San Juan, quien vive los últimos días de su vida sumergida en candentes recuerdos.

Los recuerdos edénicos de Susana son los que tienen un signo inverso y son, como los sueños de la *Cuarraca,* de dos tipos; unos, *anteriores* a su muerte, son recuerdos de Florencio; los otros, *posteriores* a su muerte, son de Comala; éstos, relacionados con *salud física* (de la joven Susana) y *corrupción física* (de la madre tuberculosa); aquéllos, relacionados con la *corrupción moral* y la *purificación moral.*

Los recuerdos de Susana después de muerta son de regocijo y abundancia implícita (naranjos, limones, juventud, etc.), cuando deberían ser, a simple vista, de tristeza: la muerte de su madre, el ostracismo general del que son objeto Justina Díaz y Susana debido a la enfermedad contagiosa de la madre muerta; el principio de una vida *al margen de la sociedad* y en compañía de un padre con el cual hay un *desorden* en las relaciones familiares: son caracterizadas por la *codicia* (episodio de monedas de oro y esqueleto), el *egoísmo* (no quiere ceder a su hija a hombre alguno; e. g., Florencio, Pedro Páramo), y el *incesto* (sugerido en el relato, pero lógico, como transformación, dentro del contexto *codicia-egoísmo).* Pero, vista de cerca, esta inversión tiene su lógica también. Cuando regresan a Comala —atemorizado Bartolomé por la seguridad de Susana debido a la Revolución y, a consecuencia de ello, aceptando al fin la invitación constante de Pedro Páramo— Bartolomé le dice a Susana:

> Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y ácido que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha. (SIV: 5DN, pág. 87.)

Comala, pues, en las mismas condiciones que el cuerpo de Tanilo («Talpa»). Como estructura significante, su clave está en la oposición *impureza orgánica/impureza moral;* Bartolomé San Juan aborrece Comala («pueblo destinado», «olor amarillo y ácido que parece destilar por todas partes») porque establece una relación con la enfermedad de su esposa (y su muerte), y el ostracismo del que fue víctima él junto a su hija. Por otra parte, el recuerdo de ésta está cargado de *ironía:* la salud circundante de la Naturaleza es inversa a la constitución orgánica de su madre (en Comala); a la vez, es inversa a la constitución moral del padre (fuera de Comala).

Susana se caracteriza por su excentricidad. Después de enterrar a la madre —y viendo llorar a Justina sobre la tumba— dice: «Vámonos, Justina; ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta». (SIV: 1DN, pág. 81.) Anteriormente, leemos: «Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso». Esta frase es ambigua por su contexto, pero es hecha más patente por lo siguiente: «Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera... ¿Pero por qué iba a llorar?» Los vínculos que la unen a Bartolomé no son más cordiales, según se ve en SIV: 5DN, págs. 87-88.

---

[13] José de la Colina: «Susana San Juan (el mito femenino en *Pedro Páramo»*, *Revista Universitaria de México,* XIX, abril de 1965, núm. 8, págs. 19-21. Nuestra cita ha sido tomada de Sommers, *op. cit.*, pág. 64.

—¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?
—Sí, Bartolomé.
—¿No sabes que es casado y que ha tenido infinidad de mujeres?
—Sí, Bartolomé.
—No me digas Bartolomé. ¡Soy tu padre!

Sin embargo, Fulgor Sedano los ve llegar a la casa antigua de Pedro Páramo, inmediatamente después de que Bartolomé accede a regresar a Comala, y los pequeños ojos de Fulgor le dan a entender otra posible relación entre Bartolomé y Susana:

—...¿Han venido los dos?
—Sí, él y su mujer...
—¿No será su hija?
—Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer.
—Vete a dormir, Fulgor.
—Si usted me lo permite.

La Naturaleza es, para Susana, símbolo de lo masculino-purificador. La Comala llena de naranjos y gorriones (condición inversa a la madre) se asocia *inconscientemente* con un joven —Pedro Páramo— cuyo comportamiento hacia ella siempre fue sano y amoroso. Susana nunca recuerda conscientemente a Pedro en relación a Comala; sin embargo, *él está ahí,* como lo único que ella amó en ese «desdichado» pueblo:

> El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: «Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él». (SII: 5DN, pág. 24.)

Después de verse entre una relación singular (con Pedro Páramo, por delicada) y otra anómala (con su padre, por incestuosa), Susana se entrega a Florencio, quien en su nombre aúna naturaleza y masculinidad. Pero aún con Florencio continúa la oposición pureza/impureza, aunque en otro orden marcado por la periodicidad noche-día:

> ...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.
> —En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije.
> Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; sólo esos pájaros que les dicen «picos feos», que gruñen como si roncaran y que después de que sale el sol desaparecen. El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.
> —Es como si fueras un «pico feo», uno más entre todos —me dijo—. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.
> Y se fue.
> Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.
> —Me gusta bañarme en el mar —le dije.
> Pero él no lo comprende.
> Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas. (SIV: 12DN, págs. 99-100.)

La transcripción ha sido casi íntegra debido a que aquí se anudan cabos de cierta importancia. La configuración bipartita del amante es obvia: Florencio (ser nocturno) y el mar (entidad matutina). La propensión de Susana hacia lo matutino, marítimo, *purificador*, es también presentada con claridad de pleno día. Pues bien, se asocia el día «joven» con el verdor, pureza y el silencio («limpio, con su agua verde, en ondas calladas»), es decir, con estructuras significantes correlacionadas con el joven Páramo, caro amigo de la adolescencia. A la vez, se relacionan plena desnudez con el agua; la pureza del contexto tempo-elemental (día-agua) otorga otro conocimiento, la *inocencia:* «En el mar sólo me sé bañar desnuda». Con esto tenemos por resultado las siguientes oposiciones: mar/tierra, inocencia/pecado (i. e., el mar como espacio edénico; la Tierra como lugar del infierno). Los «picos feos», aves nocturnas, se encuentran en el mar como desdoblamiento natural de la pareja que acude a la playa para librarse de impurezas (pecados); pero Florencio «no lo comprende». «Es como si fueras un "pico feo" —le dice a Susana—, uno más entre todos... Me gustas más en las noches».

Florencio no se divierte en el mar ni acude a él con el mismo propósito que Susana simplemente porque Florencio es, a este punto, lo opuesto al joven Páramo en cuanto a las relaciones respectivas con Susana. Aquél sólo ve en Susana un campo erótico cuya singularidad y belleza sólo se muestran de noche —de día, Susana es común como los picos feos, «uno más entre todos»— [14]. Y esta atracción nocturna se expresa por medio de una conjunción excesiva.

El joven Pedro es lo opuesto debido a que sus conjunciones con la joven Susana son de carácter discreto. Pedro y Susana también se bañaban juntos:

> Así que te quiere a ti, Susana. Dice que jugabas con él cuando eran niños. Que ya te conoce. Que llegaron a bañarse juntos en el río cuando eran niños. (SIV: 5DN, pág. 87.)

Pero Pedro la busca de día para jugar con ella, mientras que Florencio la quiere de noche para acariciarla, poseerla. De dia, Susana es común como el «pico feo» (de acuerdo a Florencio); para Pedro, Susana es lo más bello del mundo. Pedro se siente solo cuando no está con Susana; Florencio «me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí». Ahora bien, Susana morirá, confundida y enloquecida, sin recordar a Pedro-adolescente. Pedro, sin embargo, reconoce el valor de un recuerdo como el de Susana (también «purificador»), y esta astucia le servirá de único consuelo:

> El creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos. (SIV: 11DN, pág. 99.)

La contigüidad de este texto con el citado previamente resalta aún más el aspecto binario de ambos personajes: juventud de ambos moralmente inversa a la madurez,

---

[14] La noche en Rulfo es, con frecuencia, el tiempo del adulterio o del incesto. Recuérdense las relaciones entre Felipa y Macario; cuñado y Tanila («Talpa»); don Justo Brambila y la niña Margarita («En la madrugada»); Lucas Lucatero y la Pancha («Anacleto Morones»), etc. En Rulfo, la noche no es el tiempo del amor, sino del *pecado*, de la transgresión.

también, de ambos. El amor como luminaria que aclara el camino en un mundo de corrupción y tinieblas. Veamos este problema más de cerca.

Las relaciones nocturnas entre Florencio y Susana son marcadas por el acento puesto en el contacto físico y no en la comunicación íntegra; inversamente, las relaciones diurnas entre Pedro y Susana se caracterizan por el candor y la comunión:

> «Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío...»
> «De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina». (SII: 1DN, pág. 16.)

Pedro no besa los labios de Susana; el rocío (naturaleza matutina en forma líquida) *parece* haberlos besado. Entre el rocío de juventud y el mar de la madurez se distingue el volumen de corrupción moral: en la madurez se requiere las aguas del mar para *limpiar* de impurezas a Susana; en la juventud, tanta es la pureza, que el rocío se limita a adornar la frescura de unos labios, aún no entregados a Florencio o a Bartolomé.

Los «ojos de agua marina» son, a la vez, el espejo en que Pedro se mira (tan distintos a los ojos de su madre); la mirada de la inocencia, de vastedad marítima y de vida inconsciente; Susana como reflejo de una vida espiritual, profunda. En ambos hay lo que nunca se establece entre Florencio y Susana:

> «Ayúdame, Susana... El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento...»
> «Cuando tú estabas allí mirándome...» (SII: 1DN, pág. 16.)

El pecado y la inocencia cerrados en el corro formado por la vista y el tacto. Las manos de Pedro y Susana se anudan en el juego; las de Florencio y Susana sólo tienen una función: la caricia. Las miradas de Pedro y Susana son primigenias, inocentes y de fraternidad implícita. Las de Florencio y Susana sólo tienen un propósito: acariciar visualmente el cuerpo del otro, deteniendo la mirada en cada curva y en toda su extensión.

Susana —obsérvese bien— no recuerda a Pedro Páramo en forma consciente, dentro de este contexto, pero algo queda en su memoria asociado con lo masculino, espiritual y matutino. A la vez, perdura la noción que hace de la Tierra aposento de la corrupción; el mar, por otra parte, se manifiesta como el elemento purificador por excelencia. Si se le da atención a la posible educación sentimental de Susana, se podrá conjeturar que, dada la polarización radical que existe entre el joven Pedro y Bartolomé San Juan (en el nivel moral), Susana intentará hacer de Florencio un *ser sintético* que aúne la juventud y la diferenciación consanguínea de Pedro (ser diurno) con la relación posesiva impuesta por Bartolomé (ser nocturno). Florencio, en su estado sintético, debería cancelar la oposición entre relaciones «fraternales» (Pedro) y las incestuosas (Bartolomé). En otras palabras, lo que Susana parecería necesitar en su formación amorosa es la presencia del héroe que le ayudara a elevarse por encima del hermano y el padre. Pero Florencio no trasciende el nivel del erotismo y el pecado, con lo cual cambia la naturaleza de Susana, terminando en la locura:

> ...tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. (SIV: 16DN, pág. 105.)

> —¿Verdad que la noche está llena de pecados, Justina?
> —Sí, Susana. (SIV: 21DN, pág. 113.)

Hay entre Pedro y Susana una mutua influencia, tanto en sus vidas personales (constitución espiritual) cuanto en su enfrentamiento a la muerte. En Susana se forma un sedimento formado por los recuerdos del joven Pedro, recuerdos que se borran pero cuya presencia queda impregnando el subconsciente, cediéndole al fin el puesto dirigente a Florencio. En Pedro, la lucidez de tal influencia se dilata con la presencia de Susana y, después de que muere, el amor se convierte en una obsesión. Pero entre Susana y Pedro Páramo (antaño amigos) no hay comprensión de su dinámica interna: han pasado treinta años y con ellos sus caracteres han sufrido agudos cambios. Susana nunca llega a saber que, con su presencia, Pedro Páramo se aferra al último ideal de su vida. Por otra parte, Pedro Páramo tampoco llega a entender a Susana: «¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber». (SIV: 11DN, pág. 99.)

Desesperado por no poder consumar su amor con la Susana que tiene ante sus ojos, Pedro se ciega y no alcanza a entender parte de su destino: en las dos bodas que tuvo, la *luna* —figura astronómica de sentido trinitario: biológico, mental y toponímico la Media Luna— siempre hace acto de presencia, desvirtualizando sus nupcias con *sangre menstrual* (Dolores) o *desquiciamiento mental* (Susana). En ambos casos, un homicidio y la presencia de Fulgor Sedano, llevando a cabo órdenes de su patrón: en relación a Dolores Preciado, la muerte de Toribio Aldrete; en el caso de Susana, la de Bartolomé San Juan. Víctima de la ansiedad, Pedro Páramo busca a Susana en los brazos de «muchachitas» que le hagan recordar, al cerrar los ojos, a la Susana que en su juventud fue única fuente de cariño y comprensión:

> Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato... Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. «Una mujer que no era de este mundo». (SIV: 21DN, pág. 113.)

El destino como locura u obsesión, regido por un astro femenino: Pedro, bajo el signo de la obsesión, y Susana bajo el de la locura; en ambos casos, una excentricidad mental. En su juventud, Pedro y Susana se unían en la alegría del juego; en la plena madurez, por el contrario, ésta ama a Florencio en sus sueños, mientras que Pedro —añorando un pasado irrecuperable— cree amar a Susana al tomar otros cuerpos.

Contrastando esta relación con Susana y la que Pedro Páramo mantiene con su familia, notamos que esta última es una de distanciamiento. Con la abuela hay una relación más próxima, aunque no del todo, dada la inquietud que le causa la mirada escrutadora de la anciana:

> —Estaba en el otro patio.
> —¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?
> —No, abuela, solamente estaba viendo llover.
> La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno. (SII: 2DN, pág. 17.)

La madre, por otro lado, es la figura más dolorosa y distante de toda la familia.

Nunca tiene una palabra de cariño para Pedro, y su amargura y correspondiente frialdad se dejan ver constantemente. En el relato, aparece un total de cinco veces (SII: 1-3DN; SIII: 2DN; SIII:28DN), siguiendo una trayectoria progresiva que parte de una posición de autoridad conminatoria (SII: 1DN) a una de abandono, lágrimas y soledad (SIII: 28DN), según Pedro Páramo la recuerda. A partir de la primera situación narrativa en que se establece un diálogo entre madre e hijo, lo que sobresale es el distanciamiento espiritual entre ambos, junto a la oposición diametral que se efectúa entre el joven Pedro y su contexto espacial.

> —¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
> —Nada, mamá.
> —Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
> —Sí, mamá. (SII: 1DN, pág. 16.)

En este diálogo, el único que entiende la situación narrativa es el lector: la madre asocia espacio *(inmundicias)* con posibles vicios del hijo (suciedad física/suciedad moral), mientras que el lector observa el contraste entre el espacio y la dimensión moral de Pedro: en un espacio excrementicio, Pedro dedica cada uno de sus pensamientos a Susana, persona de su devoción. El hecho de que Pedro conteste «Nada, mamá» (como en el caso de la abuela a quien, después de la misma pregunta, le dice que estaba en «el patio», es decir, en un *espacio abierto* y a la vista de todos) da a entender la falta de confianza entre ambos.

Lo primero que distingue a Pedro es, consiguientemente, su excentricidad y su incongruencia: no es parte esencial del todo que le rodea. La madre considera su aislamiento un acto casi condenable, pensando que su hijo, curioso de su pubertad, busca sitios en que pueda esconderse para explorar y gozar de su incipiente sexualidad. Y esto lo interpreta como algo pecaminoso («La culebra... te va a morder», es, en este contexto, símbolo fálico, pero en tanto que es *conocimiento vedado)*. La madre de Pedro tiene *conciencia de pecado,* pero, en esta etapa de su vida, Pedro está en una situación inversa a la madre. El excusado parece ser el único lugar de la casa en el que Pedro puede estar a solas para pensar en Susana, sin recriminaciones de la madre («debías de ocuparte en algo»). Por otra parte, esta relación espacial o contextual es uno de los aspectos más recurrentes en la narrativa de Rulfo. Expliquémonos, roturando los tejidos de *Pedro Páramo* para ver situaciones paralelas en otros relatos del autor:

1. *Pedro Páramo:*

a) Pedro está frente a dos tipos de inmundicia: una, *literal,* marcada por el sitio en que se ha encerrado para pensar en Susana. La otra, *metafórica,* perteneciente a la madre pensando en la actividad autoerótica en que supuestamente incurre su hijo. Pedro, sin embargo, se nos presenta en esta situación espacial como un espíritu noble y meditativo, dueño de un amor (limpio) hacia otra persona (no autoerótico). El amor de Pedro hacia Susana no es uno basado en la conjunción sexual sino en la comunión entre dos seres. Y esta comunión se consuma en el *juego* (espacio abierto) y no en el *lecho* (espacio cerrado).

b) Susana San Juan, en su locura postrera, imagina estar al lado de Florencio, entregándose a él con un ardor inextinguible. Mientras Susana piensa en Florencio, el P. Rentería —quien le está dando los últimos sacramentos— le hace que ingiera la hostia para consumar la comunión. Efectuada la ingestión de la hostia (cuerpo de Cristo), Susana dice lo siguiente: «Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio». (SIV: 21DN, pág. 115.)

2. «Talpa»: En este cuento tenemos el caso de una enfermedad física, un adulterio y una peregrinación coronada por una muerte y un tardío remordimiento. Rumbo a Talpa, Tanilo va «envenenado» *físicamente* (un cuerpo allagado); Natalia (su esposa) y el hermano de Tanilo, en forma inversa, van camino a Talpa «envenenados» *moralmente* (relación adúltera). Tanilo desea *aliviarse* por conducto de un auxilio *sobrenatural* (la Virgen de Talpa); la pareja adúltera, en forma inversa, desea *aliviarse* por medio de un recurso *natural:*

> «Así, nos arrimábamos a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo y desaparecidos en la noche. Y la soledad aquélla nos empujaba uno al otro. A mí me ponía entre los brazos el cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio.»

Tanilo muere dentro de la iglesia, con previo arrepentimiento y penitencia («Y, entonces, Tanilo se ponía a llorar..., y después se maldecía por haber sido malo»), y encontrando un remedio espiritual, junto a un descanso físico (muerte). La pareja adúltera/criminal, en forma inversa, se arrepiente después de la muerte de Tanilo; encuentran un alivio físico (rumbo a Talpa) que se convierte en un «envenenamiento» moral (en Talpa). En resumen, cuando van rumbo a Talpa, el camino que siguen es de signo opuesto: el de Tanilo es *religioso* (va en busca de un remedio sobrenatural), y el de su esposa y hermano es *profano* (van en busca de una oportunidad para aliviar un impulso biológico). De regreso a Zenzontla, la pareja arrepentida mantiene una relación contraria: hay disyunción tanto física cuanto de comunicación verbal.

3. «Un pedazo de noche»:

Un sepulturero (Claudio Marcos), acompañado de un niño ajeno, procura los servicios de una prostituta. Después de intentos fallidos por alquilar una habitación, la prostituta acepta una invitación a cenar. En el diálogo surge oblicuamente una imagen de la sociedad (viciosa, violenta) *inversa* a la de esta familia metafórica (el sepulturero actúa como padre del niño, ya que los padres se emborrachan hasta que «se les pierde la memoria»; posteriormente, la prostituta y el sepulturero contraen matrimonio), que en vez de consumar intereses naturales o mercantiles (satisfacción sexual/retribución monetaria), consuman intereses espirituales: la prostituta está acostumbrada a un trato impersonal por parte de sus clientes; el sepulturero, por el contrario, la invita a cenar y le es sincero. Este, a la vez, considera odiosa a la gente:

> «Los vivos no encuentran cómo mortificarle la vida a los demás. Si hasta se medio matan por acabar con el corazón del prójimo. Con eso, te digo todo.»

El sepulturero «sueña» con la prostituta, deseándola. El eventual matrimonio entre ambos es lógico, debido a la marginalidad social de ambos y a sus oposiciones u homologías semánticas. El sepulturero «absorbe» la *corrupción física* (entierra a la gente del pueblo) mientras que la prostituta «absorbe» la *corrupción moral* (recibe a los hombres del pueblo); ambos son dueños de la noche: ésta por su profesión, aquél por asociación con el tiempo de los muertos. Debido a restricciones de trabajo, nunca tienen oportunidad de «encontrarse» pese a que viven en el mismo hogar.

«Me ha dicho muchas veces que no soy yo la que llega a estas horas, que nunca acabaremos por encontrarnos: ... o tal vez sí —dice—; quizá, cuando te asegure bajo tierra el día que me toque enterrarte.

Lo que él no sabe es que quiero dormir. Que estoy cansada. Parece como si se le hubiera olvidado el trato que hicimos cuando me casé con él: que me dejaría descansar; de otra manera, acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres.» [15]

4. En «Macario» afloran estas estructuras significantes a lo largo del relato.

[15] Ruffinelli, *op. cit.*, pág. 203.

En los ejemplos aducidos podemos distinguir ciertas oposiciones o simetrías que constituyen parte del ensamblaje paradigmático en Rulfo: ante todo, la confluencia de lo sexual con lo religioso; la transgresión en el plano cultural o sobrenatural; la oposición *corrupción física/corrupción moral;* la dialéctica de lo abierto y lo cerrado (de valencia conmutable); seres de la tierra/seres del suelo ctónico, etcétera.

Volviendo a la madre de Pedro Páramo, notaremos que de una figura autoritaria e incomprensiva (SII: 1-3DN) termina siendo una madre olvidada casi totalmente por su hijo:

> Vino hasta su memoria la muerte de su padre..., y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces. (SII: 28DN, pág. 71).

A partir de la sección II, se establece una oposición entre la madre de Pedro Páramo y Susana: ésta cariñosa y, la madre de Pedro, distante; Susana, un ser querido; la madre, un ser temido; una, de mirada comprensiva; la otra, de mirada incriminatoria; una, nunca olvidada; la otra, nunca recordada, etcétera. Parecería que el joven Pedro, al no encontrar afecto materno en su hogar, desplaza su amor y canaliza toda su sentimentalidad en Susana, quien términa —muy alto en un pedestal— como la mujer (madre) ideal. Diríase que, en Pedro Páramo, la pureza de espíritu (en tanto que no se vierte al exterior con impulso rapaz) sólo se encuentra cuando está pensando en Susana: durante su adolescencia y su vejez; mientras piensa en el *mundo* —es decir, durante su madurez—, su voluntad se exterioriza y lo encumbra en el poder de un pueblo.

10

Excluyendo fechas de nacimiento y muerte, las dos que establecen una oposición de deterioro de fortuna y casi pérdida de patrimonio por un lado, y poder y solvencia económica por el otro, son 1892 y 1910, respectivamente. En cuanto a los hijos de Pedro Páramo, aquel que más concuerda con esta época es Miguel, quien nace cuando la trayectoria de poder ha empezado para su padre (1894), muriendo en 1911, año en que Pedro Páramo comienza «a pagar». Estas dos fechas —de surgimiento y poderío absoluto de Pedro Páramo— encierran nítidamente la sección III de la novela, abrazando en forma centrípeta todo elemento narrativo que pone de manifiesto la voluntad arrolladora de la prosapia Páramo, totalizante y acaparadora (Pedro Páramo), y en continua diseminación y nihilismo (Miguel). La integración narrativa de la sección III es tan absoluta que sugiere la presencia de la deliberación y no de la espontaneidad creativa de Rulfo. Si cotejamos SIII: 1-2DN con SIII: 28-29DN, caeremos en la cuenta de que entre ambos polos existe una simetría que acentúa la presencia bifronte de los dos Páramo de signo fuerte en el relato [16].

---

[16] Tanto el abuelo como el padre de Pedro Páramo son conocidos ya sea por su ineficacia administrativa (el padre) o por su falta de juicio (el abuelo). Ellos, por consiguiente, aparecen como signos débiles en el contexto del destino Páramo.

Correspondencias

SIII: 1DN, págs. 25-27	*SIII: 29DN, págs. 72-79*
1. Muerte de Miguel	1. Nacimiento de Miguel
2. El ocaso de la «sangre» de Pedro Páramo (Juan Preciado).	2. Nacimiento de la «mala sangre» de Pedro Páramo (Miguel).
3. El caballo, reducción metafórica de Miguel.	3. Miguel, símbolo de lo venenosos («víbora»).
4. Eduviges, a quien el P. Rentería recusa ayuda espiritual.	4. P. Rentería, a quien el cura de Contla rehúsa ayuda espiritual.

SIII: 2DN, págs. 27-28	*SIII: 28DN, págs. 70-72*
1. Pedro Páramo entre el sueño y la vigilia.	1. Pedro Páramo entre el sueño y la vigilia.
2. «Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen.»	2. «Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas...»
3. «Reconoce el sonido de la voz.»	3. «La carrera que llevaba Fulgor, lo conoció por sus pasos.»
4. «Por la puerta se veía el amanecer en el cielo.»	4. «Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste.»
5. Muere el padre.	5. Muere el hijo.
6. Padre, muerto (balaceado) accidentalmente.	6. Hijo, muerto accidentalmente.

Considerado, pues, como el eje generador de toda la obra, SIII (págs. 25-79) —con el microsistema justo en SIII: 9-13DN— se transforma en un espacio narrativo en el que se pone de manifiesto el origen y trayectoria del poder de Pedro Páramo, la consolidación de su mando absoluto sobre Comala y la bifurcación dinámica de este poder en las figuras de padre e hijo: Pedro y Miguel Páramo. De hecho, este hijo —de signo inverso a Juan—, abrirá la sección con detalles de su *muerte* y dentro de un *contexto moral ambiguo* (adúltero/filial; Eduviges *amante*/Eduviges *madre),* y cerrará la sección (29DN) con detalles relacionados a su *nacimiento* y dentro de un *contexto moral preciso* (fornicador, asesino). Además, entre 1DN y 29DN hay otra simetría que se manifiesta en forma triple, tanto por su *repetición* (2DN, 28DN), por su *contexto* (después y antes del nacimiento/muerte de Miguel), como por su *asociación:* las muertes de don Lucas Páramo (padre) y Miguel Páramo (hijo) según vinculadas espaciotemporalmente por la memoria de Pedro Páramo: la similitud del amanecer, del despertar, de los ruidos. Estas DN forman, respectivamente, el origen y la consolidación del poder de Pedro Páramo; en 2DN, al morir el padre, se queda sólo con la madre y con un patrimonio en deterioro; en 28DN, al morir Miguel, Pedro Páramo ha logrado llegar a la cumbre de su poder, gozando de un patrimonio descomunal (todo el pueblo).

> Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. (28DN).

La dialéctica de la puerta: *cerrada,* equivale a Poder, integración; *abierta,* a astenia, deterioro. La Comala que recuerda Pedro Páramo —la de su juventud— establece un contraste con la Comala recordada por Dolores Preciado y Susana San Juan; ésta se acuerda de los limones, naranjos, viento y gorriones del día en que murió su madre (consumida por la tisis); aquélla, recuerda una Comala de bonanza *anterior* a Pedro Páramo, es decir, cuando ella gozaba de un patrimonio íntegro (rancho de Enmedio). Pedro Páramo y Dolores tienen algo en común: consideran a Comala un lugar de abundancia cuando ésta concuerda con su respectiva solvencia económica. Susana, por el contrario, no asocia Comala con la economía, sino con la oposición pureza/impureza (física y moral), según lo visto anteriormente. La *impureza* se relaciona con sus padres (la madre, a la tuberculosis; el padre, al incesto; éste, a la corrupción moral; aquélla, a la impureza física); la *pureza* se asocia al espacio: Comala, con sus gorriones, limoneros y naranjos; el mar matutino, con su fuerza benéfica, depuradora. Al saber de la muerte de Miguel, Pedro Páramo reconoce lo siguiente:

> —Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto.
> No sintió dolor. (SIII: 28DN, pág. 72.)

¿Qué está comenzando a pagar? ¿Los crímenes acumulados y la venganza satisfecha en una sistemática mortandad, ocasionada a raíz de la muerte de su padre? Pero con el padre nunca tuvo una relación cariñosa; recuérdese la desilusión de don Lucas al ver en Pedro «un flojo de marca», «se me malogró», etc. ¿Está pagando los abusos de Miguel? («La culpa de todo lo que él haga échamela a mí»). En esto, quizá Pedro Páramo estuviera de acuerdo: según él, estaría pagando todos los males perpetrados en Comala. Para nosotros, sin embargo, la *culpa original* está en el principio del poder de Pedro Páramo, es decir, en SIII: 9-13DN, espacio narrativo en que empieza su época de usurpación, contrayendo matrimonio con Dolores Preciado y asesinando a Toribio Aldrete.

II

Como personaje, Pedro Páramo es mucho más intrincado que Juan Preciado, y sólo Susana San Juan se le asemeja en este aspecto. Pedro Páramo, como signo histórico, es grávido y etéreo a la vez; es una contradicción: una fuerza aglutinadora y también una diseminación de sentidos. Juan Preciado lleva a cuestas un destino impuesto por su historia; Pedro Páramo *hace* su historia, impulsa su propio destino. Pero en él hay una inherente duplicidad: el que se hace a sí mismo y el que es hecho por el pasado íntimo; éste le ennoblece (Susana), aquel le envilece (Poder). Paradoja histórica: el hacerse equivale a disolverse moralmente.

Más específicamente, la contradicción que constituye a Pedro Páramo se hace manifiesta en un *espacio* y en una *mujer,* ambos objeto de una tenaz voluntad de dominio. Pero el afán totalitario de Pedro Páramo no es una oscilación entre espacio y mujer, sino una (frustrada) culminación de poderío que va de Comala a Susana: ésta representa un pasado —adolescencia y comunión— que ya no es posible reiterar; por

otra parte, Comala equivale a un destino truncado por ser inauténtico. Pedro Páramo integra bajo su yugo a un pueblo, pero lo hace sin intenciones de formar una comunidad: la voluntad motriz es la del poder; la necesidad de vengar la muerte de su padre es sólo un pretexto: la verdadera pasión está detrás del despecho de haber vivido bajo un hogar en desintegración y penuria, todo debido a Comala, pueblo que había sido el fracaso de la familia Páramo («pero tu abuelo le jerró con venirse aquí», pág. 18). Desde su juventud, Pedro Páramo muestra señales de tener dos rasgos primordiales en su carácter: sensibilidad y amor (hacia Susana) e insensibilidad y desapego (hacia la familia y el prójimo). Hay, además, dos indicios que acusan una incipiente ambición y agresividad por parte de Pedro Páramo: lo relacionado con el dinero para el mandado (SII: 2DN, pág. 18), su rebeldía como aprendiz en la oficina del telégrafo (SII: 5DN, pág. 24). Notemos que el gusto por el dinero (Poder) ya es visible en su adolescencia; la rebeldía, por el contrario, es categórica ya en plena juventud. ¿Qué mundo le rodea a Pedro Páramo?, uno de ineptitud: el encargado del telégrafo (Rogelio), «se vive tomando cervezas en el billar», mientras que Pedro se ve bajo la responsabilidad de cuidar al niño de su patrón. La abuela le recomienda a Pedro tener paciencia, humildad y resignación; éste, sin embargo, contesta: «—Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones» (pág. 24).

Pedro Páramo es un haz de posibilidades históricas, pero sólo dos se hacen visibles como rivales de su destino; debido a sus circunstancias, Pedro se transforma en suelo fértil donde nace vigorosamente, como hiedra reptante, la voluntad de dominio. Con ello, el proceso de maduración logra constituir un carácter *opuesto* al de juventud, caracterizado primordialmente por la comunión cordial y no por la conjunción posesiva. Los dos seres que se reúnen en Comala, después de haber estado distanciados por treinta años, ya no son los mismos: ambos son seres endurecidos por su respectivo contorno. Suele repetirse con frecuencia que Comala, bajo Pedro Páramo, es un purgatorio. Esto quizá se justifique si se piensa en un punto intermedio entre Paraíso e Infierno. En otras palabras, se tiene en mente un proceso de degradación que culmina en la muerte eterna. Según esto, Comala tiene las siguientes tres etapas:

Paraíso	*Purgatorio*	*Infierno*
La Comala que recuerda Dolores Preciado.	La Comala que domina Pedro Páramo.	La Comala en que muere Juan Preciado.

Este esquema, sin embargo, no satisface las exigencias que nos impone la obra de Rulfo, simplemente porque no se ajusta a la contextura semántica del relato. ¿Qué paraíso es el de Dolores Preciado? Una Comala que quizá sólo existió en sus recuerdos de juventud, puesto que al casarse con Pedro Páramo, Dolores era una mujer en soledad cuyo único «paraíso» era la seguridad económica que había heredado. Comala es, en verdad, un pueblo al margen de la vida nacional y, por lo mismo, estancado y sin dirección histórica. Por esta razón, la gente de Comala sólo «vive» cuando la integra una fuerza superior a ella misma, un poder que marca el compás del pueblo.

Cuando no existe esta fuerza histórica —encarnada por algún cacique—, Comala se afloja y desintegra como un cadáver agusanado. Pedro Páramo jamás pierde su dominio sobre Comala: la sacrifica en la muerte de Susana San Juan, haciéndola objeto una vez más de su ira y despecho. Y sólo en esto continúan siendo semejantes Susana y Pedro: en su mutuo odio hacia Comala.

Bajo Pedro Páramo, Comala vive tiempos de bonanza. Los hombres que trabajan en la Media Luna son casi tan numerosos como los costales llenos de grano (véase SIII: 26DN, págs. 65-69). Al cruzarse de brazos con intenciones de que se muera de hambre Comala, sólo aquellos habitantes sin espíritu de empresa son los que permanecen en el pueblo. Y mueren. Lo anterior tiene ciertas implicaciones políticas, puesto que, en primer lugar, la integración histórica de un pueblo (Comala) nunca será producto de la voluntad de un hombre, sino de una comunión de voluntades; en segundo lugar, la ley nunca puede ser arbitraria y según los intereses de una casta privilegiada (véase SIII: 12DN, pág. 44), sino una ley que proteja los derechos de toda la comunidad. Como proyecto histórico, el de Pedro Páramo estaba destinado al fracaso, puesto que todo dependía de su voluntad; sin embargo, Comala —pueblo sin destino propio— solamente logra vivir bajo la dirección de este cacique. Preguntémonos: ¿no es ésta la misma condición anímica de los habitantes de Luvina? La única fuerza histórica que llega a Luvina es la figura de un ingenuo maestro rural, lleno de ilusiones pero sin la voluntad y astucia necesarias para levantar históricamente a un pueblo. Luvina no cree en el Gobierno, pero tampoco cree en sí mismo: es un pueblo sin iniciativa, un órgano comunitario que no ha sido integrado al sistema nacional.

Y he aquí el problema que caracteriza a la provincia (y razón de la masiva emigración hacia centros urbanos): la incomunicación con el resto del país. De aquí que, en relación a México, Comala sea dos cosas: símbolo de un sistema político a punto de llegar a su fin (Revolución de 1910), y ejemplo de un país desarticulado cuya meta principal, después de la Revolución, será la búsqueda de un destino colectivo en el que ya no rijan los intereses de castas privilegiadas ni, mucho menos, las leyes hechas *ad hoc* por los que se encaraman en el Poder. Esta meta es precisamente uno de los aspectos que le da vigencia a la obra de Rulfo, junto a la de Carlos Fuentes y de otros escritores de preocupaciones afines. Pedro Páramo y Artemio Cruz son dos personajes novelísticos que se transfiguran en preguntas (problemas) de nuestro siglo, preguntas que interrogan por los límites del poder y por la condición moral del hombre en sociedad.

12

Volvamos al diagrama que ilustra el eclipse de Sol. Reconociendo que la noción de eclipse es en sí una metáfora que sólo tiene la función de ilustrar dos aspectos de la obra —a saber, el orden de cuerpos celestes en situación simétrica al orden de secciones SI (Tierra), SIII (Luna), SV (Sol), y el origen de la *noche larga* en Comala y su relación a Pedro Páramo—, esta metáfora no es del todo desventurada como a

primera vista pueda parecer. Lo cósmico y lo religioso tienen en el relato estructuras que distan de ser gratuitas, y esto aparece en *Pedro Páramo* en una forma visible, especialmente en las muertes de Miguel y Susana San Juan. Detengámonos en estos ejemplos brevemente ya que servirán como un adelanto a aspectos semánticos que nos ocuparán en lo que resta de este trabajo.

Hay una relación estrecha entre la muerte de Miguel y la época de consolidación del poder de Pedro Páramo; en breve, la desintegración de Comala empieza con la desintegración de una genealogía (Miguel   Pedro Páramo   Juan Preciado). La muerte de Miguel se asocia con dos fenómenos, uno zoomorfo y el otro cósmico. Mi intención será mostrar que éste se vincula al destino de México (nivel político) y que aquél se relaciona con el destino Páramo (nivel genealógico) por conducto del sentido de la *culpa*. Veamos cada uno por separado.

Según la reducción metafórica que se lleva a cabo, la *cabalgadura* (el caballo) se ve condenado a reemplazar al *cabalgante* (Miguel), galopando en forma puntual por el mismo espacio y a las mismas horas de la noche en que ocurrió la muerte de Miguel [17].

> Un caballo pasó al galope donde se cruza la calle real con el camino de Contla. Nadie lo vio. Sin embargo, una mujer que esperaba en las afueras del pueblo contó que había visto el caballo corriendo con las piernas dobladas como si se fuera a ir de bruces. Reconoció el alazán de Miguel Páramo. Y hasta pensó: «Ese animal se va a romper la cabeza». Luego vio cuando enderezaba el cuerpo y, sin aflojar la carrera, caminaba con el pescuezo echado hacia atrás como si viniera asustado por algo que había dejado allá atrás. (SIII: 5DN, pág. 32.)

El texto citado cobra toda su diafanidad inherente cuando lo relacionamos al destino Páramo; como genealógicamente Juan es parte íntima de este destino, le

---

[17] Las reducciones metafóricas *hombre-animal* son constantes en la obra de Rulfo. Motivo inevitable: a una Naturaleza *degradada* le corresponde un hombre de carácter homólogo. Todo, en este mundo, succiona hacia lo bestial en el hombre, hacia el fango, hacia el alcantarillado. En «El Hombre», José Alcancía hunde sus pies en la arena, «dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal». José Alcancía huye perseguido por el remordimiento (ha asesinado casi a toda una familia) y —lo que no se imagina él— por Urquidi, hombre que Alcancía pretendía matar esa noche, vengando la muerte de su hermano. La *pezuña* en este caso, hace de Alcancía algo más que un animal ungulado: la pezuña lo relaciona con el pecado (crimen), con el demonio; caso, pues, en que la reducción metafórica *hombre-animal ungulado* alcanza otra transformación: el símbolo. En «Luvina» se encuentran dos maestros rurales, uno *vacío* de ilusiones y viciado por el alcohol; el otro, *lleno* de ilusiones y a punto de emprender el mismo destino de su colega. Las últimas dos líneas del relato nos dan un ejemplo que viene al caso: «El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido». Hay, en el relato, tres referencias a estos insectos que entran al establecimiento (¿cantina?) y chocan con la lámpara de petróleo, chamuscándose las alas y quedando desnudos como gusanos. Hay, en el comején, por consiguiente, una dualidad «existencial»; con alas, su elemento es el *aire*, caracterizándole la *movilidad* en tanto que puede volar y cambiar de espacio; sin ellas, su elemento es la *tierra*, caracterizándole la *inmovilidad* en tanto que es reducido al espacio en que cae chamuscado. En una ocasión, el «chamuscado» maestro rural confiesa lo siguiente: «...Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien». En estas últimas palabras no hay indiferencia: hay un aviso, una advertencia, una resignación ante el destino de cada quien. Es la misma situación que confronta Juan Preciado a punto de entrar en Comala; a éste le advierte Abundio (aunque no en forma persistente), y el correcaminos (los cuervos son símbolo de su destino, de la casta Páramo); al maestro rural le advierten el consumido colega y los chamuscados comejenes, reducción metafórica del maestro rural y símbolo de las *ilusiones* e *intelectualidad* muertas por el *fuego* (lámpara de petróleo): mueren, pues, engañados por las apariencias.

incluiremos en esta parte del estudio, puesto que servirá de clave para descifrar la muerte de Miguel. Sin embargo, antes de proseguir, retengamos unos datos que nos revela el texto citado: (1) El caballo galopa «con el pescuezo echado hacia atrás», es decir, con el *pescuezo fracturado*. (2) El caballo va «asustado por algo que había dejado allá atrás».

La oposición formada por los hermanos Juan y Miguel es obvia en sus aspectos superficiales: éste es el primero en morir y el más joven (diecisiete años); aquél es el primero en nacer y el último en morir (aproximadamente a los cuarenta años de edad si lo ubicamos en 1893-1933); éste es ensimismado y pusilánime; aquél, abierto al mundo y viviendo con violencia; éste es de tez clara y aquél es indudablemente moreno (el color de la piel, tema tan acogido en la literatura mexicana, etcétera [18]. A un nivel profundo, y debido a sus oposiciones, ambos hermanos se transforman en dioscuros *disyuntos* en espacio y tiempo (Juan vive en Colima y le sobrevive unos veinte años), pero *conjuntos* en espacio y tiempo según dictado por el destino paterno, destino marcado por un *origen* y una *culpa*.

Ya se comentó la muerte de Juan Preciado en relación a un *tiempo pecaminoso*. El cuarto en que es alojado por Eduviges es el espacio en el que Toribio Aldrete murió ahorcado, concordando su muerte con la noche en que Juan es concebido. Dos razones inclinarían a pensar que Miguel Páramo está, también, ligado en culpa a la muerte de Toribio Aldrete, si sólo fuera por el simple hecho de ser el hijo *más próximo* en carácter a su padre. La primera razón es que Eduviges, madre de Miguel, es cómplice del crimen por ser dueña de la casa, por guardar sellado el cuarto y, ante todo, por no denunciar el crimen (la culpa, pues, la hereda de padre y madre). La segunda razón es que al ser parte de una relación dioscúrica (con Juan Preciado), relación homóloga a la sostenida por sus madres, es obligatorio que haya una función de carácter simétrico o inverso, y, en efecto, la hay, en forma *inversa* a la de Juan.

Durante el primer encuentro con Fulgor, Pedro Páramo le da a entender, en pocas palabras, sus intenciones de hacerse imponer no sólo sobre su administrador, sino sobre las personas con las que su padre contrajo deudas:

> —¿Y lo del Aldrete?
> —¿Qué se trae el Aldrete? Tú me mencionaste a los Preciados y a los Fregosos y a los Guzmanes. ¿Con qué sale ahora el Aldrete?
> —Cuestión de límites. El ya mandó cercar y ahora pide que echemos el lienzo que falta para hacer la división.
> —Eso déjalo para después. No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones. Piénsalo, Fulgor, aunque no se lo des a entender. (SIII: 9DN, págs. 40-41.)

---

[18] La tez morena de Juan Preciado es una conjetura basada en lo que le informa Eduviges: «Claro que yo era mucho más joven que ella. Y un poco menos morena» (SI: 4DN, pág. 21). También, el hecho de que Juan lleve el apellido materno se toma como signo de *temperamento* y *apariencia física* (por atavismo): el apellido, pues, no como señal de legitimidad o bastardía sino como expresión de carácter y rasgos fisiognómicos. La tez blanca de Miguel es mencionada en forma explícita por Gerardo Trujillo, licenciado de Pedro Páramo, en relación a mujeres fecundas por Miguel: «¡Date de buenas que vas a tener un hijo güerito!, les decía» (SIV: 18DN, pág. 168). La oposición rubio/moreno, por otra parte, confirma una vez más, los caracteres diurno y nocturno de Miguel y Juan, respectivamente.

Aquí, en breve, está en condición embrionaria todo un proyecto que culminará allá por 1911, año en que Pedro Páramo es dueño de todo Comala. La razón por la que muere Toribio Aldrete es, claramente, por una «cuestión de límites», por un lienzo que según Pedro Páramo nunca existirá («No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos»). Sin embargo, pasados los años, Pedro Páramo olvida este pleito, según atestigua lo dicho por Miguel la noche en que muere y visita a Eduviges:

> —Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes...
>
> —Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre. Hice que el *Colorado* lo brincara para no ir a dar ese rodeo tan largo que hay que hacer ahora para encontrar el camino. Sé que lo brinqué y después seguí corriendo; pero, como te digo, no había más que humo y humo y humo. (SIII: 1DN, pág. 26.)

¿Por qué habrá decidido Pedro Páramo poner un lienzo (y de piedra) en la Media Luna? ¿Gesto simbólico en el que se aísla para acentuar más su poder, formando ese espacio para el amo y el otro, allende el lienzo, para los subordinados comalenses, a quienes tanto odió la joven Susana? Otra posible razón, más oscura de hontanar, es la culpa ligada al crimen de Toribio Aldrete, culpa que Miguel (heredándola de padre y madre) paga con su vida exactamente en el espacio en el que se hubiera construido el lienzo, diecinueve años antes, según solicitud y cálculos de Toribio Aldrete:

> —El hizo bien sus mediciones. A mí me consta.
>
> —Pues dile que se equivocó. Que estuvo mal calculado. Derrumba los lienzos si es preciso.
>
> —¿Y las leyes?
>
> —¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. (SIII: 12DN, pág. 44.)

El camino de Contla es camino de peregrinación y remordimiento (P. Rentería), o de muerte y retribución (Miguel Páramo). La pareja dioscúrica, sangre de Páramo, a la vez cumple una función de tiempo y espacio: temporalmente, Juan es asociado a Toribio Aldrete por concordancia de concepción/crimen y por ser hijo del que ordena el asesinato; Juan consiguientemente, *empieza a morir en el lugar del crimen* y muere en la plaza, «al filo de la medianoche», *ahorcado* («pescuezo» fracturado) por la falta de aire y por el miedo. Sincrónicamente, Juan y Toribio mueren a la misma hora y en forma equivalente, «ahorcados».

Miguel, por otra parte, muere en el lugar marcado por *la causa del crimen:* el lienzo. Y su muerte es equivalente en tanto que muere con el cuello fracturado, al igual que su caballo («con el pescuezo echado hacia atrás»). La dualidad formada por la causa y el lugar del crimen encuentra una perfecta simetría con las respectivas muertes de Juan y Miguel.

En cuanto al fenómeno cósmico, la noche en que entierran a Miguel el firmamento se llena de luminarias, correlato celeste del fuego infernal que es imán de toda culpa y pecaminosidad, y vaticinador de lo que será Comala en pocos años: lugar de intenso calor, un pueblo muerto. Estas luminarias celestes (lluvia de fuego) a la vez son vistas por gente de Comala (SIII: 5DN), y por el P. Rentería (SIII: 6DN), quienes

interpretan este fenómeno según un código sobrenatural (lluvia de estrellas = signo celestial). Este fenómeno cósmico tiene una patente correlación con el cometa Halley, que tanta consternación y pavor causó en México, interpretándose como una «mala señal» o como el fin del (un) mundo [19]. Qué decir sino que este fenómeno cósmico tiene la misma función en *Al filo del agua* (1947), ya que el cometa es el heraldo del fin de un mundo (el Porfiriato) y el principio del nuevo México que surgirá de la Revolución de 1910. Esta homología de elementos entre *Al filo del agua* y *Pedro Páramo* tiene, por consiguiente, parecidas connotaciones políticas aunque —según comentaremos más adelante— sean en verdad de carácter diametralmente opuesto. Lo importante es observar que esta *lluvia de fuego* tiene un valor conmutable tanto por Comala como para México como nación, dada la concordancia histórica entre el fin de un dictador (Porfirio Díaz) y el principio del amenguamiento de un cacique (Pedro Páramo). Entre ambos —seres cuyos nombres sugieren la presencia de la cantera y la piedra, del edificio y la estatuaria, de sangre endurecida— se marca el término de una época local/nacional.

13

Intentemos ahora establecer una cronología de *Pedro Páramo,* según detalles encontrados en la narración. Sabemos que poco después del inicio de la Revolución, Pedro Páramo se prepara a recibir a Susana San Juan, pensando lo siguiente: «Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo» (SIV: 4DN, pág. 86). A la vez, sabemos que Pedro Páramo muere allá por 1927, según Dorotea («Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras ésas de los "cristeros"», SIV: 4DN, pág. 86). Lo mismo se deduce del diálogo entre doña Inés Villalpando y Abundio Ramírez (en SV: 3DN, pág. 124) poco antes del asesinato de Pedro Páramo a manos de Abundio. Se puede inferir, también, que al irse de Comala, Susana San Juan tendría por lo menos unos trece años y que Pedro Páramo tendría casi la misma edad (pese a la aparente preponderancia de Susana respecto a Pedro, véase SII: 1DN, pág. 16). La adolescencia es hecha manifiesta en el hecho de que Susana, al morir su madre

[19] Véase LUIS GONZÁLEZ, *Pueblo en vilo,* 3.ª edición (México: El Colegio de México, 1979), pág. 417. Imprescindible para toda lectura de Rulfo, citemos de este libro lo siguiente: «Un hecho imprevisto vino a descomponer las cosas en febrero de 1881, fecha aproximada de la muerte del abuelo de Pedro Páramo y fecha en que entra de lleno la mengua de su patrimonio. Después de muchos días de lloviznas y heladas "se desató un viento huracanado que apenas permitía moverse". Del viento salió "una nevada que comenzó al anochecer y terminó al clarear". La nieve subió más de tres pulgadas. El sol amaneció más brillante y radioso que nunca. Nadie había visto antes nada parecido. La nevada le restó lucidez al cometa. Los cometas, como las visitas de obispo, eran raros, pero sucedían. Como los señores obispos, los cometas eran vistosos. Al contrario de los obispos, los cometas eran portadores de calamidades: hambruna, guerra y peste. La blancura y el brillo de la nevada, las plumitas de algodón y vidrio hicieron época. La nevada vino a cerrar la época que abrió la aurora boreal» (pág. 73). Diremos que esto nos prueba lo que nos demuestra, recorriendo a una expresión de la *Cuarraca* (más bien, de los santos): el mundo —en su sentido más alto— no es como unos piensan, «sin sentido» o «una Babel». El mundo no está ni vacío de sentido, ni mucho menos hay en él confusión: es una precisa y continua diseminación de signos. Lo que pasa es que el hombre, en ocasiones, no sabe interpretar su contorno terrestre o cósmico.

(antecedente inmediato a su partida de Comala), asocia su cuerpo naciente con la vitalidad de la naturaleza exterior:

> Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. (SIV: 1DN, pág. 80.)

La llegada de Bartolomé y Susana a Comala se efectúa por el año de 1912: Bartolomé se encuentra en la sierra; al aproximarse la contienda civil a esas partes remotas es señal de que la Revolución habría empezado con algo de anterioridad. Pedro Páramo tendría entonces unos 43 años, muriendo de 58 en 1927. Nace, por consiguiente, por los años del triunfo de la Reforma, en 1869, a dos años de su logro. Al morir en 1927, Pedro Páramo muere en medio de las guerras cristeras.

Dado el carácter dioscúrico de Dolores y Eduviges, sus respectivos hijos no debieron haber nacido con mucha diferencia de años. Al saber que Miguel muere aproximadamente de diecisiete años (según Pedro Páramo, SIII: 26DN, pág. 68), y basándonos en el hecho de que cuando Susana regresa a Comala (1912) ya *ha muerto Miguel,* tendremos por resultado que Miguel nace aproximadamente en 1894, al igual que Abundio Ramírez, quien resulta ser de la misma estatura que Juan:

> Después los dos íbamos tan pegados que casi nos tocábamos los hombros.
> —Yo también soy hijo de Pedro Páramo —me dijo.
> Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo «cuar, cuar, cuar» [20].

[20] La Naturaleza tiene una función constante y muy significativa en la obra de Rulfo: la descripción del paisaje, más que una presencia ornamental, es una presencia *ominosa* (e. g. «El Hombre», «En la madrugada») o *simbólica* (e. g. «Luvina», «Nos han dado la tierra»). Lo mismo acontece con las aves: son ominosas en el relato «En la madrugada» (la *lechuza* y lo que ese día significaría para don Esteban) y en *Pedro Páramo* (el *correcaminos* y Juan, que se *detiene* y muere en Comala); son simbólicas en «La Cuesta de las Comadres» (los *zopilotes* que se elevan al compás de los «tronidos» de los cohetes, por encima del cadáver mutilado de Remigio Torrico) y en *Pedro Páramo:* la bandada de cuervos haciendo *cuar, cuar, cuar.* Léase esto en el contexto de la novela y caeremos en la cuenta de que el *correcaminos* se asocia con lo inhóspito del lugar (peor que el infierno, según Abundio), mientras que los cuervos se relacionan con los *hijos* de Pedro Páramo. El hecho de que sea una *bandada* de cuervos (homólogos en aspecto), todos de la misma casta, sirve de correlato respecto a los hijos reconocidos en la novela como hijos de Pedro Páramo (habrá, quizá, más, pero en la novela se reducen a su aspecto implícito). Tres son los hijos nombrados en la novela —Juan, Miguel y Abundio—, correspondiendo a los tres sonidos de los cuervos. Esta reducción metafórica sufre, a la vez, otra transformación, convirtiéndose también en signo de las tres *variantes* filiales que tuvo Pedro Páramo: Juan (pasivo, débil de carácter); Abundio (pasivo/agresivo); Miguel (agresivo, fuerte de carácter). Abundio es el fiel de la balanza y es el que —borracho— mata a su padre. Este aspecto trinitario de los hijos tiene correspondencias también con sus respectivas «existencias» *después* de la muerte: Juan (cadáver) *descansa bajo tierra;* Abundio (ánima en pena), *actúa* intermitentemente *sobre la tierra;* Miguel (el «Colorado», por reducción metafórica) *galopa* eternamente *sobre la tierra* (en un espacio determinado). En resumen, en la casta Páramo hay dos transversales: una horizontal y la otra vertical; ésta tiene sus polos entre la región cósmica *(topos ouranós)* y el suelo ctónico, entre el ánima en pena y el cadáver guardado en el seno de la Tierra. La horizontal tiene sus polos entre *hombre* y *naturaleza,* y en ésta hay una constante reducción de lo humano a lo bestial. Abundio y Juan establecen una *verticalidad* en la casta Páramo; la *horizontalidad* la abarca, íntegra, el hijo más semejante a su padre: Miguel. Con su muerte, Miguel parecería perder su horizontalidad, dado el correspondiente fenómeno cósmico (luminarias celestes). Pero he aquí que estas luminarias significan la plenitud y comienzo de la desintegración de Pedro Páramo, marcadas por la muerte del hijo

Siendo el primogénito, Juan Preciado habrá nacido en 1893. Si todo lo anterior tiene alguna concordancia cronológica, entonces Pedro Páramo asesina a Toribio Aldrete —por conducto de Fulgor Sedano— en 1892, año en que se casa con Dolores Preciado.

Pero ya establecido lo anterior, surge otro problema: si Abundio y Miguel nacen aproximadamente en 1894, y si Eduviges se suicida cuando su hijo Miguel tiene escasos días de nacido, ¿cómo se explica el que Abundio, según Eduviges, haya tenido «acuerdos» con ella? («¿Así que todavía me recuerda? Yo le daba sus propinas por cada pasajero que encaminara a mi casa. Y a los dos nos iba bien», SII: 4DN, pág. 19). ¿Qué hacer con esta discrepancia?

Esto parece ser otra ficción de Eduviges, muy ducha en estos quehaceres, mucho más que Damiana Cisneros, quien se ve ante la necesidad de esfumarse repentinamente cuando no puede darle una respuesta satisfactoria a Juan:

> —Sí. Quizá usted debió saberlo.
> —¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.
> —Entonces, ¿cómo es que dio usted conmigo?
> —...
> —¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!
> Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. (SIII: 14DN, pág. 46.)

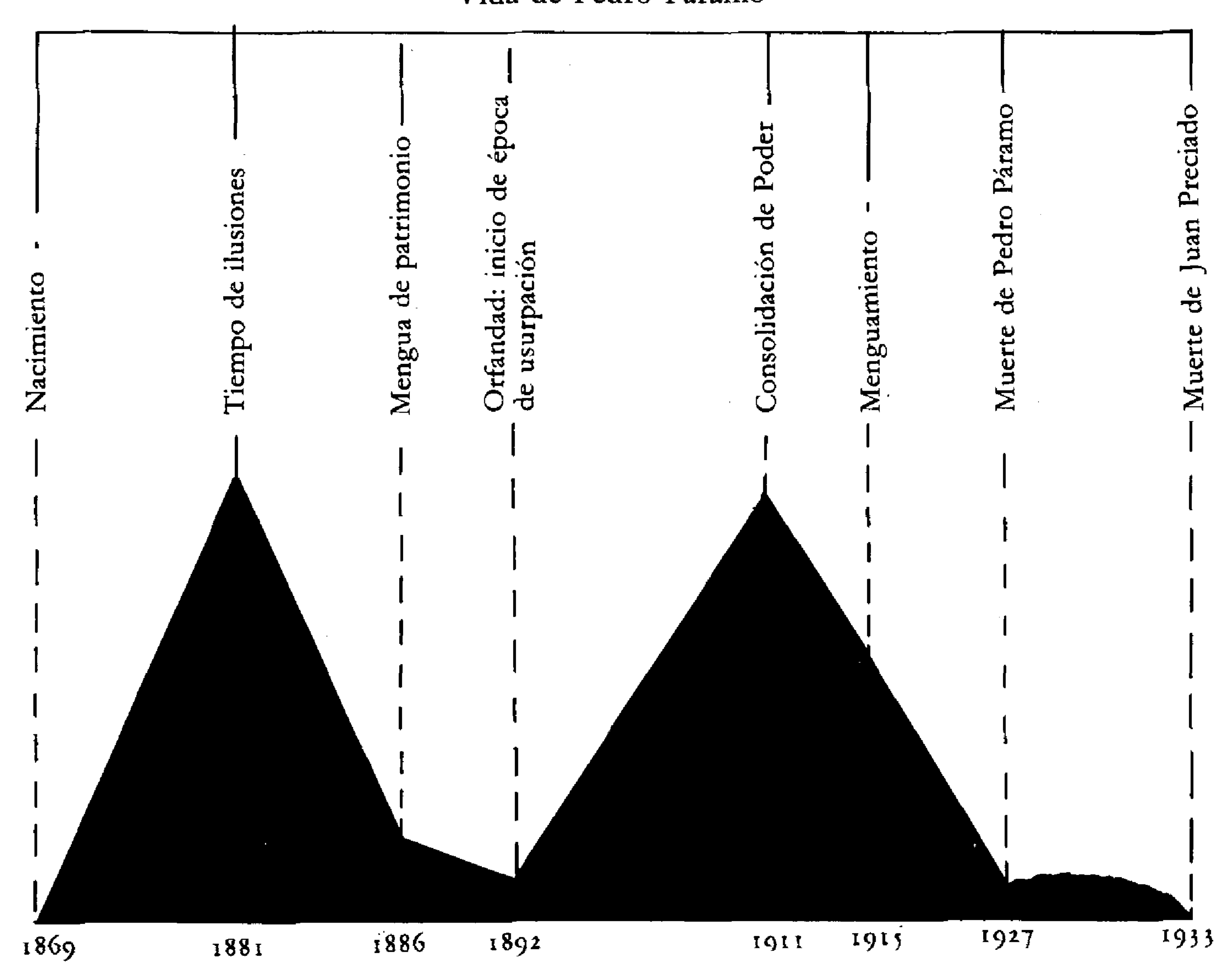
Eduviges enreda bien a Juan con su retórica y ambigüedades; Damiana, más directa y, por lo mismo, más sencilla, se ve ante la necesidad de desaparecer por no tener respuesta que encubra la ficción, o más bien añagaza, que llevará a su muerte al último cuervo de la familia Páramo. Entre Abundio y Eduviges hay, por consiguiente, un acuerdo: ¿propósito? Llevar a Juan directamente a Comala, marcándole el rumbo de su destino, el destino de una prosapia caduca. De aquí que Abundio y Eduviges lleguen a conocerse sólo *después* de muertos; el vínculo que los une es su respectiva relación a Pedro Páramo (aparte del concubinato o genealogía): a través del *homicidio;* Eduviges, por medio de Toribio Aldrete; Abundio, por razón de parricidio. Con estas deducciones por base, ya podemos configurar esquemáticamente la vida de Pedro Páramo, una vida que, como se verá en seguida, se entreteje significativamente en la historia de México:

Pedro Páramo tiene en su vida dos plenitudes, una de juventud y la otra de madurez; ésta, en compañía de Miguel; aquélla, al lado de Susana. Cada uno de estos personajes que señalan sendas plenitudes vaticinan, también —y a su modo—, el desmoronamiento de Pedro Páramo.

---

más próximo al temperamento paterno. El «alboroto» del cielo no se debe, por consiguiente, a la muerte de Miguel sino al principio de la «muerte» de Pedro Páramo. La expresión *más auténtica* de la casta Páramo es, pues, aquella que eternamente cabalga sobre un espacio específico: entre Comala y Contla. Por conducto de sus tres hijos, Pedro Páramo alcanza tres transformaciones: cadáver, bestia, ánima; lo que está bajo y sobre la Tierra, aunque históricamente *muerto*.

Vida de Pedro Páramo



14

La muerte de Susana San Juan no desata ninguna catástrofe cósmica; desata, eso sí, una tempestad (odio) en el corazón de Pedro Páramo, y con esta *lluvia de fuego* muere Comala. A primera vista, la reacción de Pedro Páramo y la resultante muerte de Comala parece basarse en un *malentendido* (por hacer fiesta de lo que debería ser duelo) y un *capricho* (por parte del herido Pedro). Parecería que de tanto vivir bajo el dominio de un cacique, el pueblo olvida lo que es la diversión, la risa, el regocijo colectivo (en *Al filo del agua* funciona el dominio eclesiástico, y la gente tampoco sabe divertirse, cargando siempre —frustrados y neurasténicos— la conciencia del pecado), y, confundido, termina festejando cuando es visitada por gente del exterior:

> Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aún de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos... Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos.
>
> ...fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala.
>
> —Me cruzaré de brazos y Comala morirá de hambre.
>
> Y así lo hizo. (SIV: 25 DN, pág. 120, 121).

Pero la Comala que se muere de hambre es aquella que se queda, «esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos» (SIV: 2DN, pág. 84). Y Juan Preciado no es diferente —aunque, por ser hijo, tenga más derecho— a los que se llenan de ilusiones y hacen su mundo alrededor de la esperanza que es don Pedro. Los más, no obstante, se van de Comala:

> Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas... De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros «bebederos» ...Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia.
>
> Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adónde ir. (SIV: 2DN, pág. 84).

Dorotea divide a Comala en dos grupos: los que se aventuran y van a otros lugares en busca de una mejor vida, y los que se quedan en Comala (los codiciosos o los que no tienen a dónde ir). Entre el espíritu de renovación y el espíritu de avaricia o inercia existencial está dividida Comala. Esta división entre la Comala estancada y la Comala en ebullición y éxodo es la expresión más concreta de los efectos de la Revolución en los destinos del país. Precisamente en SIV es donde emerge la Revolución, y ésta llega a Comala después de la muerte de Miguel Páramo (luminarias celestiales) y precedida por Susana San Juan proveniente de *La Andrómeda.* Nótese, a la vez, que los «revolucionarios» que llegan a Comala son semejantes a Pedro Páramo en cuanto a su rapacidad; por lo mismo, más astuto éste en tales juegos, no le perturban el sueño [21]. Y a falta de Fulgor, el *Tilcuate* se encarga de proteger los intereses de don Pedro [22].

La llegada de Susana a Comala seguida luego por la *bola* equivale al *desquiciamiento mental* colectivo, a las emigraciones a pueblos vecinos con propósitos de robo y devastación. La Revolución no está en esto sino en el espíritu de empresa y en el querer mejorar la vida de los que hasta ese momento sólo conocían el yugo de un

---

[21] Tan semejantes a la vez a los hombres que, por esos mismos años, siguen a Demetrio Macías, robando y envileciéndose. Azuela y Rulfo nos dan imágenes similares de la dimensión moral de los «revolucionarios», tales como Pedro Zamora quien, convirtiéndose en toro (bestialización figurada), juega y mata al administrador y al caporal de una hacienda del Cuastecomate *(El llano en llamas);* o Perseverancio y demás revolucionarios en *Pedro Páramo,* tan semejantes a la Pintada y sus comilitones en *Los de Abajo.* Según la Pintada, «¡Qué brutos...! Pos de dónde son ustedes...? De dónde vienen—Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces, pa quén jue la revolución? ¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines... A ver, Pancracio, presta acá tu marrazo...» *(Los de Abajo,* XIIa, reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, págs. 78-79).

[22] Según el *Diccionario de Mejicanismos, tilcuate* es una palabra azteca *(tlitic,* cosa negra, y *coatl,* culebra), y equivale a una «especie de boa... culebra acuática» (pág. 1046). Al llegar los revolucionarios a la Media Luna, invitados a cenar por Pedro Páramo, Fulgor ya ha sido asesinado por aquéllos; ahora, sin embargo, ha sido reemplazado por el *Tilcuate,* quien esa noche se limita a estudiar a los que andan en la *bola.* Pedro Páramo también escudriña los rostros, pero «No se le hacían caras conocidas. Detrasito de él, *en la sombra,* aguardaba el *Tilcuate»* (SIV: 13DN, pág. 100, nuestro subrayado). La víbora o serpiente muestra, una vez más, su proximidad semántica a Pedro Páramo, ya como medio de maldad o defensa (el *Tilcuate)* o como vástago (Miguel, de niño; ver SIII: 29DN, pág. 73).

Poder centralizado. En SIV tenemos, en fin, *dos caras* de la Revolución: aquella en que hombres de otra región se levantan en armas pero con las únicas intenciones de robar y destruir poblaciones vecinas (y el *Tilcuate,* incluso, cae luego en esta categoría), y la otra en que gente de poblaciones hasta entonces en casi total aislamiento (caso del pueblo bajo el padre Dionisio, en *Al filo del agua;* a la vez, cuán distinto del *Tilcuate* es Rito Becerra, personaje de la misma novela de Agustín Yáñez), de pronto se comunican con el exterior y brota la noción de cambio, renovación, a un nivel nacional. Y la muerte de Susana San Juan hace propicia esta *exteriorización* de Comala al ser visitada por fuereños:

> Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique... y aún de más lejos... y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos. (SIV: 25DN, págs. 120, 121.)

Dada la importancia tanto de Miguel como de Susana en la vida de Pedro Páramo, no sorprendería que aquél marcara (con su muerte) el principio de la desintegración del *mundo* de Pedro Páramo y que Susana (con su muerte) fuera el correlato espiritual de este mismo mundo. La muerte de Susana, por consiguiente, funciona como la muerte espiritual de Pedro Páramo y lo que él representa. Creo que hay alguna validez en esta conjetura. Veamos la base de esto y para ello acudamos a un narrador omnisciente que se encarga de informarnos al respecto:

> Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre. Una mañana gris. No fría, pero gris. El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás... Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: «¿Qué habrá pasado?», se preguntaban. A los tres días todos estaban sordos. (SIV: 25DN, pág. 120.)

Estamos ante un problema interpretativo en el que, por razones metodológicas, me limitaré a lo más esencial. En primer lugar, este *estruendo* o *tañido desmesurado* es el correlato acústico de las luminarias celestiales que, por su parte, también se asocian con el *ruido* («—Miren no más —dijo Terencio— el borlote que se traen allá arriba», SIII, 5DN, pág. 33) y que a la vez son ocasión de interrogaciones y desquiciamiento, aunque de *signo opuesto:* en cuanto al *fenómeno cósmico,* la gente pregunta: «¿No será mala señal?» (pág. 33). Respecto al *fenómeno acústico,* la gente se pregunta: «¿Qué habrá pasado?» (pág. 120). Este, por tanto, marca un *hecho consumado;* aquél, inversamente, señala un *hecho por consumar.* Ambos fenómenos —valga la reiteración— encierran el doble aspecto que caracteriza la caída de Pedro Páramo (y de Comala): el *moral* y el *histórico.* Las estrellas caen a la Tierra en señal de castigo sobrenatural («había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre», pág. 33); el estruendo de las campanas une Tierra y Cielo, invocando la presencia divina. El estruendo causa un desorden auditivo y temporal: todos ensordecen y pierden noción del día y de la noche por el continuo toque de las campanas. El lenguaje de un instrumento de

tinieblas se hace babel: ora marca la hora, luego convoca a misa, continúa tocando a muerto, etc. El *estruendo largo* como presagio de la *noche larga* (falta de «luminarias» y de sol) que luego envolverá a Comala.

Hasta aquí todo tiene su lógica dentro del destino Pedro Páramo/Comala: la *culpa original* y su *retribución* son los linderos que, al igual que lienzos, encierran el destino de Pedro Páramo. La dimensión moral y la microhistoria —porque la historia de Comala *es* la historia de Pedro Páramo— tienen en lo anterior sus propias confluencias. ¿Qué sentido tiene esa microhistoria con respecto a la historia del México posrevolucionario? ¿Existe tal relación?

Según se deduce de lo citado anteriormente (SIV: 25DN, pág. 120), Susana San Juan muere la noche del 7 de diciembre, iniciándose el *estruendo* de las campanas en el *amanecer* del día 8 de diciembre, es decir, el día en que la Iglesia festeja el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. De aquí que el estruendo de las campanas (1) corresponda a dicha celebración y que (2) Pedro Páramo malinterprete esta fiesta pensando que es un insulto a la memoria de Susana. Pero no es esta comedia de errores donde se encuentran las estructuras significantes, sino en el sentido que adquiere esta fecha una vez que se la opone a otra: al 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, celebración que aparte de ser nacional tiene connotaciones políticas.

De la misma forma en que dos fenómenos —cósmico, acústico— marcan el descenso y caída de Pedro Páramo, y según vemos que hay *dos caras* de la revolución a un nivel sociológico (los ladrones y criminales por un lado, los hombres de empresa y tejedores de un futuro por el otro), debe haber, en relación simétrica, las dos caras de la revolución a un nivel *espiritual*. Con la muerte de Susana (noche del 7 de diciembre de 1915) muere también Pedro Páramo en sentido metafórico; es decir, Comala muere espiritualmente. Y la muerte de Pedro Páramo en 1927, en un sentido literal, corresponde a la muerte de su pueblo (queda un pueblo fantasma). Ya que esta muerte ocurre por 1933, podemos entonces deducir que si el destino de Pedro Páramo-Comala es congruente con los destinos del país, entonces (1) el México que se nutrió bajo la sombra del Porfiriato *empieza a morir* en 1911 (vaticinado por «luminarias celestes»); *muere espiritualmente* en 1915 (con la vertiente histórica que nació de la convención de Aguascalientes) [23]; y que *muere del todo* en 1933, año en que regresa

[23] Los años de 1911-1913 (muerte de Miguel Páramo y llegada a Comala de Susana San Juan) son años de esperanza para el México revolucionario, pues con la partida de Porfirio Díaz (1911) a Madero se le brindaba la oportunidad de abrir un nuevo capítulo en la historia de México. Pero esta esperanza no dura mucho tiempo; el año de 1913 marca el año de la Decena Trágica y del asesinato de Madero. La reacción Huertista se apodera del país y el Porfirismo parece brotar con nuevo vigor, haciendo de los años 1913-1914 un lapso de confusión nacional (simétrico a la locura de Susana San Juan por estos mismos años). Para 1915, no obstante, el Porfirismo —como viabilidad histórica— es cosa *muerta;* el último intento de palingenesia porfirista —Victoriano Huerta— se exila del país el 15 de julio de 1914, dejando a México en manos de los convencionistas, quienes pronto se bifurcan en campos antagónicos. Al analizar esta dualidad de facciones, Martín Luis Guzmán escribe que: «Se trataba de salvar a la Revolución quitando de enmedio dos peligros: un peligro mayor —Carranza— y otro menor —Villa—. El primero representaba el falseamiento de la verdad revolucionaria y la vuelta, sin otra guía que las propias ambiciones, a la disputa del poder. En el segundo, se personificaba el desenfreno de la acción, domeñable sólo con la inteligencia. Mas los generales, que en su gran mayoría habían hecho la Revolución movidos por un impulso colectivo vago, aunque noble

Juan Preciado a Comala y a punto de inicarse la nueva visión histórica propuesta al pueblo mexicano por la presidencia del general Lázaro Cárdenas. En una carta dirigida a Víctor Paz Estenssoro, Lázaro Cárdenas comenta lo siguente:

> La Revolución Mexicana, iniciada por Madero, es poseedora de dos estatutos que contienen los objetivos que arrastran a la lucha a la masa campesina: el Plan de Ayala de 28 de noviembre de 1911 y la Ley de 6 de enero de 1915. La primera es la expresión de los anhelos populares, tal como los interpretó un campesino genuino, Emiliano Zapata. La segunda es la manifestación de esos mismos anhelos interpretados, después de una lucha intensa por destruir el poderío político de los terratenientes [24].

(secundado por ansias personales ya no tan nobles ni tan vagas), no estaban lo bastante capacitados para convertir en idea altruista útil lo que sólo había actuado en ellos como solicitación confusa. A la piedra de toque del patriotismo, los más respondieron con sus ambicioncitas personales, tan pequeñas, tan mezquinas, que, abarcándolos a todos en una sola mirada, no se comprendía que fueran ellos los autores de la Revolución ni, menos, que merecieran haberla hecho» *(El águila y la serpiente* [México: Compañía General de Ediciones, 1968] pág. 314). Pero la dualidad Carranza/Villa tampoco dura mucho. En la Convención de Aguascalientes, Carranza es eclipsado por la nueva dualidad que emerge con Zapata y Villa, personajes que desconfiaban de Carranza (antaño porfirista, hogaño revolucionario). Y no es de sorprender esta desconfianza; según Womack, «Senador de los congresos porfirianos, viejo corpulento e imperioso, de tez coloradota, anteojos oscuros y barbas a la Boulanger, montado en su caballo como si estuviese en un sillón, Carranza era, políticamente, obsoleto» *(Zapata y la Revolución Mexicana,* trad., Francisco González Aramburu [México: Siglo XXI, 1969] pág. 206). De aquí que el *espíritu* de la Convención —semillero del nuevo México que está por aflorar a la historia— se encuentre en la oposición Zapata/Villa. Sabemos que el primero, en forma obstinada, quería que la Convención aceptase el Plan de Ayala, y que encontraba en los convencionistas múltiples obstáculos. Sin embargo, «En la sesión del 28 de octubre, después de debates confusos que duraron todo ese día, logró que la Convención aprobase "en principio" los artículos 4, 6, 7, 8, 9 y 12 del Plan..., el contexto de la votación en favor de los mismos, le dio una significación enorme. La Convención de Aguascalientes era, entonces, el gobierno efectivo de México y su adopción de los artículos del Plan de Ayala, aun cuando no fue más que en principio, era el primer compromiso oficial de llevar a cabo una política de bienestar rural de que se tuviese noticia en la historia de la nación. Que cuatro años antes los científicos hubiesen ejecutado la alta política casi completamente en favor de los grandes terratenientes; que durante el gobierno de Madero los agraristas hubiesen parecido todavía excéntricos reformistas sociales, y que ahora un gobierno anunciase el derecho especial de los pobres del país a recibir sus servicios, esto, por sí solo, indicaba hasta qué punto y hasta dónde la Revolución había dado satisfacción al deseo de justicia de la gente. Y la fuerza motriz del cambio habían sido los revolucionarios de Morelos» (Womack, *op. cit.*, pág. 214). La muerte de Susana San Juan (muerte *espiritual* de Pedro Páramo) concuerda históricamente con el nacimiento del *espíritu* de la Revolución, fuerza histórica que iría contra los Pedro Páramo del país. Y, bien visto, los años 1915-1927, son para Pedro Páramo «años muertos». Pese a lo anterior, para el 7 de diciembre de 1915 (muerte de Susana San Juan), Carranza ya está de nuevo en el Poder, recibiendo el reconocimiento de los Estados Unidos el 19 de octubre de 1915. El México revolucionario, sin embargo, ya había encontrado su signo histórico, y éste se había configurado en la *posibilidad* de destino colectivo en la Convención de Aguascalientes, el 28 de octubre de 1914, día del triunfo zapatista.

[24] Véase GASTÓN GARCÍA CANTÚ: *El pensamiento de la reacción mexicana (1810-1962)* (México: Empresas Editoriales, 1965), pág. 21. Después de Venustiano Carranza, el destino de México estará en manos de hombres fuertes como Alvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. El año en que muere Pedro Páramo (1927), México está envuelto en una guerra cristera (propiciada por la política de Calles) y a un paso de la insurrección nacional (propiciada por Alvaro Obregón cuando se hacen saber sus planes reeleccionistas). Su muerte coincide, por consiguiente, con una etapa crítica en la incipiente trayectoria de la Revolución, la cual continuaba perfilándose y buscando sus auténticos cauces. De esta coyuntura, se producirá una alternativa: «El levantamiento de Gómez Serrano, el movimiento cristero y el asesinato de Obregón, fueron

En lo anterior se señalan dos estatutos que son razón de ser de la insurrección *campesina* durante la Revolución de 1910. Esto, que a primera vista no monta a mucho, equivale a decir que dicha insurrección es la parte *auténtica* de la Revolución debido a que expresa «anhelos populares» y porque va en contra de una casta formada por los terratenientes. Esencialmente, éste es el problema radical de Comala bajo Pedro Páramo. Notemos, a la vez, que el *Plan de Ayala* es de 1911, año en que, con la muerte de Miguel Páramo, empieza a menguar el poderío de Pedro Páramo; el 6 de enero de 1915 equivale al anuncio de la próxima muerte *espiritual* de Pedro Páramo (7 de diciembre de 1915), anuncio que se da en fecha de obvio sentido religioso: el nacimiento del hijo de Dios entre los hombres, o sea, la posibilidad de redención.

Si es que estas deducciones son válidas —y esto significa que se basan en la lectura del texto y no en inferencias descabelladas que poco o nada tienen que ver con *Pedro Páramo*—; si es que tienen validez, entonces el *origen espiritual* del México revolucionario debe tener su matriz en 1915, en Comala, en la relación de dos fechas: el 8 y el 12 de diciembre; por un lado el dogma *universal* de la Inmaculada Concepción de la Virgen María y, por el otro, el dogma *nacional* del guadalupismo [25]. La pareja dioscúrica formada por estas dos vírgenes —una blanca y la otra morena— equivaldría a la base espiritual que toma raíces históricas en el catolicismo europeo y en la Iglesia que se establece en México a partir del siglo XVI, siglo de la aparición en el Tepeyac a pocos años de la Conquista.

Pero Juan Rulfo no es «optimista» como, digamos, Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947), ni es el Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), novelas en que la concepción histórica de México encierran un planteamiento distinto. Y hay indicios en *Pedro Páramo* que nos llevan por otros senderos, casi opuestos a los de Yáñez y Fuentes.

---

hechos suficientes para que Calles, en su último informe presidencial, se planteara la conveniencia impostergable de "orientar definitivamente la política del país por rumbos de una verdadera vida institucional", procurando pasar, de una vez por todas, de la condición histórica de "país de un solo hombre" a la de "nación de instituciones y de leyes", Octavio Rodríguez Araujo, *La reforma política y los partidos en México* (México: Siglo XXI, 1979), pág. 29». Con la muerte de Pedro Páramo, consiguientemente, sigue una etapa plenamente Callista, la cual se extiende hasta 1935, año en que sale de México, dada su oposición a la política obrera de Cárdenas. Estos equivalen a veinte años de *encubrimiento* o confusión en el ser nacional (1915-1935), veinte años de lucha por el Poder. Con la muerte de Juan Preciado en 1933, llega a su término la casta Páramo y a la vez culmina la gran crisis de 1929-1933, crisis que —según Rodríguez Araujo— «actuó como factor objetivo en la consolidación del grupo reformista, pues mostró la incapacidad de la facción Callista y originó descontento entre las masas por el paro y la desocupación» *(op. cit.*, pág. 31, cita 18). Estos años de 1929-1933, por otra parte, concuerdan justamente con la *noche larga* de Comala; con Lázaro Cárdenas, el espíritu de la Revolución, nacido en la simiente zapatista de la Convención de Aguascalientes, vuelve a animar el cuerpo del país. «Uno de los primeros actos del gobierno cardenista —añade Rodríguez Araujo— fue reconquistar el apoyo popular francamente deteriorado por la política represiva, antipopular y reaccionaria de los últimos gobiernos anteriores. El mismo Cárdenas se enfrentó a la burguesía apoyando a los trabajadores en sus huelgas, liberó a los presos políticos, sobre todo del Partido Comunista Mexicano, y se reinició, con más bríos que nunca, la dotación y restitución de tierras» *(op. cit.*, pág. 32).

[25] Quizá no sea del todo una coincidencia el hecho de que Carranza, dos meses después del asesinato de Francisco I. Madero, se levante en armas en contra de Victoriano Huerta, publicando su *Plan de Guadalupe* (abril de 1913). Este Plan es lo que inicia un movimiento que desembocará en la Convención de

El estruendo empieza en Comala el día 8 de diciembre de 1915; esa mañana se describen como una «mañana gris. No fría; pero gris» (pág. 120). A los tres días (o sea, el 11 de diciembre) «Todos estaban sordos», y a ese punto empieza «a llegar gente de otros rumbos, atraída por el contraste repique». La fiesta, por consiguiente, se arma el día 12 de diciembre, día en que «Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió.... Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris» (pág. 121). Entre el 8 y 12 de diciembre de 1915 —días en que se enmarca la posibilidad de concebir el espíritu del México revolucionario (tomando Comala como símbolo del país)— el paisaje de Comala es «gris»; todos ensordecen, gritan y se emborrachan, señalando un *desorden* en dos niveles: (1) no hay comunicación entre sí mismos (i. e., un espíritu concebido en la anarquía y confusión de los sentidos), y (2) en vez de propiciar una conjunción entre el cielo y la tierra por medio de la *invocación sobrenatural* (función de los *instrumentos de tinieblas;* e.g., las campanas) y la *convocación social,* el estruendo establece en Comala una mera conjunción física de varios pueblos, conjunción (confusión) que no conduce a la formación de una comunidad vital y con pujanza histórica, dada la gritería de un conjunto de sordos. La perturbación de los sentidos es sinónima a extrañamiento del mundo, a una desvinculación social. En esto se encuentran dos elementos comunes al origen de Pedro Páramo: (1) la desintegración del patrimonio congruente con el desmembramiento de un pueblo (Pedro Páramo integra a Comala para dominarla y en el proceso le da vida al pueblo; éste, a la vez, se desintegra cuando aquél «se cruza de brazos», es decir, cuando Pedro Páramo cesa de ser una voluntad activa en la historia local), y (2) las *conjunciones reprehensibles* —y, por tanto, estériles— por ser conjunciones físicas y no plenas.

El proceso histórico de México aflora sutilmente a lo largo de *Pedro Páramo.* Corriendo parejo a dicho proceso está —según lo propuesto anteriormente— la noción de la *culpa.* Un ejemplo de un diseño parecido se encuentra en *La región más transparente* (1958), a saber: el poderío y fortuna de Federico Robles tienen dos fechas que señalan el orto y el ocaso del Poder de Robles; ambas fechas coinciden en el día 15 de septiembre, día en que se festeja el Grito de Independencia. En el caso de Federico Robles, el *15 de septiembre de 1938* marca la fecha de su encumbramiento político gracias a su participación en el asesinato de Feliciano Sánchez (líder obrero). Esta *culpa original* tiene su efecto en el destino de Robles, quien ve el abrupto amenguamiento de su Poder en un día fatídico: el *15 de septiembre de 1951.* Es más, esa

---

Aguascalientes, y que se proponía derrocar a Huerta —México porfirista— y «restaurar la sucesión legítima de Madero» (Womack, *op. cit.*, pág. 161). Por otra parte, el 23 de octubre de 1914, Zapata y sus hombres van a la Convención de Aguascalientes, Convención en que rige la oposición Carranza/Villa; Zapata, sin embargo, no se detiene primeramente en Aguascalientes, sino que continúa «en dirección al norte, hasta llegar al cuartel general de Villa, *en Guadalupe,* un poco más allá de Zacatecas» (Womack, *op. cit.*, pág. 213, subrayado nuestro). Cuando por fin llega Zapata a Aguascalientes (26 de octubre de 1914), la alianza Zapata/Villa es un hecho. La Convención tiene, por consiguiente, su génesis como *insurrección combativa* en el *Plan de Guadalupe;* pero la *insurrección espiritual,* es decir, el nacimiento ideológico de la Revolución empieza a configurarse en Guadalupe y se establece como *presencia* en la Convención. En esto, el guadalupismo cierra un círculo perfecto. Notemos, empero, que entre realidad histórica y obra de Rulfo (i. e., *Pedro Páramo)* hay, con respecto al guadalupismo, una relación diametralmente opuesta. En Comala —entre el 8 y 12 de diciembre de 1915—, no se efectúa ninguna «concepción espiritual» en los habitantes del pueblo/nación. Todo se vuelve anarquía, desorden.

misma noche muere su hijo, Manuel Zamacona (nacido en 1915), hijo que nunca llegó a (re)conocer como tal. Como por ironía, Zamacona hace el siguiente comentario en la sección titulada «Para subir al nopal», sección anterior a la que detalla la muerte de Feliciano Sánchez, crimen al que Zamacona —por ser hijo de Robles— se ve unido como cómplice:

> ...no basta atestiguar la miseria y las derrotas de México. ¿A quién son imputables? Te lo digo en serio: por cada mexicano que murió en vano, sacrificado, hay un mexicano responsable. Y regreso a mi tesis: para que esa muerte no haya sido en vano, alguien debe asumir la culpa. La culpa por cada indígena azotado, por cada obrero sometido, por cada madre hambrienta. Entonces, sólo entonces, ese hombre singular de México será todos los mexicanos humillados. ¿Pero quién acarrea los pecados de México, Ixca, quién?

Vayamos ahora a *Al filo del agua,* novela en que abundan situaciones parecidas. Recordar, por ejemplo, la muerte del «difunto Anacleto» en manos de don Timoteo Limón, crimen que éste interpreta como causa de la muerte de su hija Rosalía, de la enfermedad de su esposa y, en fin, como cruz y razón de ser de su desgracia. Dentro del marco nacional/cósmico, véase cómo coincide el cometa Halley (luminarias celestiales) con el ataque del P. Islas (su fin), el surgimiento de Francisco I. Madero («un blanco, chaparro él, de barba, nervioso y simpaticón», según Lucas Macías), y el ocaso de don Dionisio; ¿resultado? La Revolución y el fin de una etapa histórica de México. Este determinismo absoluto llega a su término en *La muerte de Artemio Cruz:* frente a la circularidad histórica propuesta por don Gamaliel Bernal —(«desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores»), noción que resulta profética en el caso de su yerno, Artemio Cruz—, frente a ella Carlos Fuentes propone *otra* alternativa histórica, sugiriéndola en las fechas y topónimos que cierran la novela: La Habana, mayo de 1960 —México, diciembre de 1961. El círculo vicioso marcado por la historia políticoeconómica de México y, por extensión, de todo un continente—, se convierte, al final de esta novela de Fuentes, en una posible línea liberadora. Este fenómeno histórico —cuyo problema esencial es representado por Artemio Cruz y cuya solución es sugerida en lo significativamente histórico de las fechas que cierran la novela— es el espíritu que mantiene en vilo la narrativa de *La muerte de Artemio Cruz,* señalándola como la primera novela mexicana que no sólo enjuicia la Revolución de México sino que se adelanta a indicar su superación. Es una continuación del diálogo latinoamericano respecto a la presencia constante de los Estados Unidos. En esta novela de Fuentes, México es un punto de partida para el deslinde de problemas de Iberoamérica respecto a los Estados Unidos; en la novela de Rulfo, en forma similar, Comala es un microcosmos que encierra problemas nacionales.

Otros ejemplos se podrían aducir para apuntalar las correspondencias entre narrativa y realidad histórica de México. Sirva esto, empero, para dar muestra una vez más de la conciencia histórica que encierra la obra de Juan Rulfo, conciencia histórica que se hace manifiesta una vez que se asocia a las que fundamentan las obras de otros escritores mexicanos quienes comparten inquietudes similares.

La concepción que tiene Rulfo de la *culpabilidad* del hombre tiene raíces bíblicas (Antiguo Testamento) e históricas (México), raíces que —como en el caso de árboles cuyos tentáculos brotan de la tierra— son visibles en constante simetría en la superficie del relato. En cuanto a la historia nacional —y a esa atmósfera de *resentimiento acumulado* que impera en el mundo de Pedro Páramo—, Rulfo hace el siguiente comentario:

> ...hay que entender la historia para entender este fanatismo de que hemos venido hablando. Yo soy de una zona donde la conquista española fue demasiado ruda. Los conquistadores ahí no dejaron ser viviente. Entraron a saco, destruyeron la población indígena y se establecieron. Toda la región fue colonizada nuevamente por agricultores españoles. Pero el hecho de haber exterminado a la población indígena, les trajo una característica muy especial, esa actitud criolla que hasta cierto punto es reaccionaria, conservadora de sus intereses creados. Son intereses que ellos consideraban inalienables. Era lo que ellos cobraban por haber participado en la conquista y en la población de la región. Entonces los hijos de los pobladores, sus descendientes, siempre se consideraron dueños absolutos. Se oponían a cualquier fuerza que pareciera amenazar su propiedad. De ahí la atmósfera de terquedad, de resentimiento acumulado desde siglos atrás, que es un poco el aire que respira el personaje de Pedro Páramo desde su niñez... Vuelvo al punto del posible negativismo de *Pedro Páramo*. No creo que sea negativo, sino más bien algo como lo contrario, poner en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento [26].

Dentro de este contexto, Pedro Páramo se convierte en manifestación culminante de cuatro siglos de historia mexicana, historia que se inicia en los años de la Conquista —con la usurpación de tierras y genocidio de la población nativa— y que se cierra en 1927, año en que México —en medio de conflictos de carácter religioso y político— está atravesando una etapa crítica de la cual aflorará un México de «instituciones y leyes», es decir, un México regido por un partido (PNR) y ya no por caciques regionales. Con la muerte de Pedro Páramo termina, en otras palabras, la *fragmentación* del país, convirtiéndose en nación *en potencia*. En la obra de Rulfo hay, por consiguiente, además de una reflexión crítica sobre la Revolución de 1910, un «poner en tela de juicio» toda la historia mexicana a partir de la Conquista. Y esta reflexión crítica sobre una revolución y una historia nacional se basa, finalmente, en una interrogación respecto a un pasado personal: biografía, escritura e historia son, por consiguiente, elementos fundamentales en toda lectura de Rulfo.

Pedro Páramo nos sitúa ante fuerzas atávicas que condicionan nuestro comportamiento más cotidiano. ¿En dónde se encuentra el origen de la culpa? Según Rulfo, en nuestra génesis histórica. Ahora bien, ¿de dónde vendrá la sangre que limpie esta culpa original? Una respuesta afirmativa a esta interrogación equivaldría a una inversión de Rulfo, pues en su obra el hombre no es un ser perfectible; el hombre, al igual que en el Antiguo Testamento, no puede evadirse de una historia de culpabilidad. Es la herencia que universalmente define al hombre. La esperanza ecuménica del Nuevo Testamento, al igual que la presencia de los héroes de la mitología griega, está

[26] SOMMERS: *La narrativa de Juan Rulfo*, págs. 21-22.

totalmente ausente de la obra de Rulfo: entidades como cristianismo, Ulises, Telémaco, etc., equivalen a flora de otro jardín, y son ajenos a la cosecha que se ha de recoger. El fanatismo, la anarquía social y la voluntad de poder —frutos de un *resentimiento acumulado*— participan de un sistema correlativo a una religiosidad desviada, a una falta de misión colectiva y a la *discontinuidad* del poder por conducto genealógico. Como subsuelo del campo semántico en la obra de Rulfo, se encuentra la historia de un pueblo que, dirigido por un clero venal (en *Pedro Páramo)* o por un clero en lucha armada defendiendo sus intereses (la rebelión cristera), nunca llega a asimilar preceptos de conducta que le permitan vivir en comunidad: como *El Golem* de Borges, este pueblo se encuentra «aprisionado en esta red sonora», o sea, oprimido por *retóricas de manipulación* —de caciques, curas y gobernadores— tales como los encontramos en *Pedro Páramo,* «El día del derrumbe», «Nos han dado la tierra», etc. El hombre se percibe dentro de una contextura existencial ligada aún a la naturaleza, *anterior* a la cultura y vinculada aún a sus orígenes históricos: he ahí la razón por la cual en Rulfo no se afirme una concepción del espíritu nacional, ni se vea el surgimiento de una misión o proyecto que consolide a un pueblo, en este caso México.

Toda referencia a un Paraíso en la obra de Rulfo es, consiguientemente, una proposición limitada y, por lo mismo, insatisfactoria. La razón reside en que en Rulfo el problema central no está en cómo regresar al Paraíso, sino en el qué hacer una vez que el hombre ha sido arrojado de ahí. Glosando superficialmente el Génesis, descubrimos una secuencia narrativa que tiene como aparente fin el mostrar cómo un pueblo emerge a la historia (y por encima de la muchedumbre no protegida por un dios como el de la casta de ese «triunvirato» que es Seth, Noé y Abraham), con el auxilio divino y a pesar de ser, también, herederos de la culpa original. Desde los primeros hijos de Adán y Eva, se inicia una bifurcación genealógica entre buenos y malos —Abel y Caín—, entre la progenie que teme y obedece a Dios y aquella que, olvidándose de sus leyes, cae en la degradación moral y en la *incomunicación* con Dios. El Génesis, por tanto, es la narración de cómo una genealogía que conserva su mediación con Dios (e. g., Seth-Noé-Abraham-Isaac, etc.), logra convertirse en *pueblo elegido.* La obra de Rulfo nos narra la historia del *otro* pueblo, que nunca llega a recibir el beneplácito divino; en otras palabras, es la versión opuesta a la del pueblo que perdura en la historia, protegido por una divinidad constante. Por consiguiente, en Rulfo no hay mediación con Dios; la tierra está maldita y sólo da frutos agrios; no existe la idea de pueblo ni, mucho menos, de una visión nacional. Hay líneas genealógicas (Páramo), pero *truncadas;* no hay alternancia entre la noche y el día, sino una *noche larga* (castigo de Dios, véase Exodo, 10: 21-22), es decir, tinieblas que equivalen a un estado *anterior* a la Creación, etc.

Si se buscase un personaje bíblico con el cual Pedro Páramo pudiera tener una serie de relaciones, ya sea de oposición o simetría, ese personaje sería Abraham. Las relaciones simétricas son pocas, pero notables: ambos tienen infinidad de hijos con varias mujeres (el hombre como «padre de muchedumbres»); las esposas que aman —Sara y Susana— son bellas; sin embargo, ambas son *estériles* (la fertilidad de Sara es posible sólo por la mediación de Dios); Pedro Páramo y Abraham son hombres de Poder; en ambos hay un hijo (menor) que mejor representa la casta paterna (Miguel

Páramo e Isaac); a ambos los caracteriza la astucia y el deseo de incrementar su propiedad y bienestar en este mundo, etc. Las oposiciones son las siguientes:

Pedro Páramo	*Abraham*
1. Incomunicación con Dios.	1. Comunicación con Dios.
2. Hombre que impone su ley.	2. Hombre que obedece la ley de Dios.
3. Muerte de un pueblo (Comala).	3. Nacimiento de un pueblo (Israel).
4. *Discontinuidad* histórica (muerte de casta).	4. *Continuidad* histórica (proliferación de casta).
5. Atavismo nocivo.	5. Atavismo benéfico.
6. Desintegración social.	6. Consolidación étnica.
7. Derrota en país de origen.	7. Triunfo en tierra extraña.

En la vida de Pedro Páramo sólo hay dos seres queridos, uno por razón de sangre y carácter (Miguel), y el otro por motivos de amor (Susana). En estos seres se cifra la esperanza de *continuidad* histórica para Pedro Páramo, y en su conjunto se forma una familia en potencia. Con la muerte de ambos, Pedro Páramo decae hasta reducirse a un hombre en espera de la muerte y deseando reunirse con Susana San Juan. En situación opuesta, Abraham se ve rodeado de sus innumerables hijos —con Isaac como reconocido heredero de la dirección de un pueblo en ciernes—, y de su esposa; con esto se cumple la promesa de Dios que era: «Bendiciendo te bendeciré, y multiplicando multiplicaré tu simiente como las estrellas del cielo y como la arena que está a la orilla del mar» (Génesis, 22:17). Para Abraham, las *estrellas* y la *arena del mar* son símbolo único de la fertilidad de su simiente y de su comunicación con el cielo y la tierra; para Pedro Páramo, por el contrario, las luminarias celestiales son símbolo de la muerte de su casta (empezando con Miguel) y del fin de su poder (a partir de la muerte de Susana). La arena del mar, por tanto, equivale a una naturaleza que no fecunda a Susana, sino que —en sus postreros sueños de locura— le sirve de tálamo para que el mar, poseyéndola, la purifique. A una metáfora de seducción le corresponde una imagen de esterilidad (en cuanto a progenie) y de contaminación (en cuanto a contacto nocturno con varón). Cabal figura de tierra endurecida, estéril, Pedro Páramo —al morir— se desmorona, dando fe de un destino en sistemática desintegración.

ROBERTO CANTÚ
Dpt. of Chicano Studies
California State University
5151 State University Drive
LOS ANGELES, Calif. 90032
U. S. A.

Pedro Páramo: texto e ideología

I

1. Introducción

«De nobis ipsis silemus»

La lógica productiva del texto responde a la radical historicidad del campo ideológico denominado «Literatura» [1]; es decir, la «Literatura es el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas» [2]; radical historicidad condicionada por la historicidad de la matriz ideológica que resulta negada tanto por el positivismo empirista cuanto por el historicismo de tipo fenomenológico-kantiano que operan a partir de la hipóstasis mítica del sujeto (y sus traducciones sinonímicas «espíritu humano», «artista»..., y nociones epistémicas como «écart», «transformación»...), según se trate de un enfoque formalista o sociologista [3]. El texto se legitima por el hecho de ser producido en cuanto práctica significante translingüística y objeto de conocimiento: el efecto ideológico denominado «Literatura» se define como «derivación filosófica investida en y por la representación verbal, sometida a esta representación; como puesta en escena de la filosofía por la captación de los sujetos sociales» [4]. El concepto de dialogismo y paragrama kristevianos [5] describe puntualmente el proceso de trabajo entre la producción del saber y la producción del texto «literario»: «Todo texto, lejos de vincular con una "verdad" eterna o con una subjetividad creadora, remite a su situación histórica mediante la relación con otros textos de los cuales se muestra más o menos capaz de leer o reescribir los efectos» [6]. El texto sólo será descodificable por referencia al metatexto: la Sociedad y la Historia. Todo texto es absorción/transformación de una multiplicidad de otros textos, atravesado por la intertextualidad, el

[1] Cf. J. C. RODRÍGUEZ (1974), 5-26.

[2] Cf. J. C. RODRÍGUEZ (1974), 25.

[3] Para el concepto de «ideología», cf. L. ALTHUSSER (1974), en AA. VV. (1974), 181-185; L. ALTHUSSER (1977), 69-126, y M. HARNECKER (1976), cap. VI, 97-103. Para las nociones de «mentira metonímica» y «discurso metafísico y logocéntrico», cf. R. BARTHES (1980) y J. DERRIDA (1971). Cf., asimismo, I. AMBROGIO (1975), 12 ss., para una crítica del mecanicismo plejanovista y el empirocriticismo machístico de Bogdanov.

[4] Cf. «Tesis Generales» de *Tel Quel*, núm. 44 (1971), reproducido en AA. VV. (1976), 87-92.

[5] Cf. J. KRISTEVA (1978), 228 y 238-253.

[6] Cf. J. KRISTEVA (1974), 83-85 para los conceptos de «genotexto» y «fenotexto».

ideologema, la logosfera y la poliglotía [7]. La producción textual es una práctica política, relativamente autónoma, conectada a una postura ideológica [8] más o menos explícita o enmascarada, pero a través de la cual el autor percibe/refleja [9] el proceso histórico: la «Literatura», en cuanto forma ideológica histórica es un proceso material (que produce efectos imaginarios) que se inscribe en el nivel de las superestructuras [10].

Según E. Balibar y P. Macherey, «lo que produce el texto literario es fundamentalmente la eficacia de una o varias *contradicciones ideológicas* en tanto que precisamente tales contradicciones no pueden ser realmente resueltas *en la ideología*» [11]. Ahora bien: el discurso ideológico originario aparece travestido en el texto en su materialidad escrituraria (síntesis imaginaria [12] de las contradicciones) y la producción simultánea de efectos de ficción y realidad puesto que el escritor «no es más que en apariencia el autor de la ideología contenida en su obra; de hecho esta ideología se ha constituido independientemente de él» [13]. Entre el texto y la realidad histórica se interponen una serie de intermediarios: «El libro no es un reflejo directo de lo real y no hay, por consiguiente, un espontaneísmo de la significación» [14]; de ahí que «la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es *parcial;* el espejo efectúa una escogencia, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece» [15]. La ilusoria totalidad reflejada viene determinada por la asimetría textual y la imposibilidad de una reproducción mecánica. El texto posee un contenido ideológico, pero formaliza específicamente este contenido: La obra es, a la vez, reflejo y ausencia de reflejo; en palabras de L. Althusser: «El arte (...) no nos da en sentido esctricto un conocimiento y no reemplaza, por tanto, al conocimiento (...); sin embargo, lo que nos da mantiene cierta relación específica con el conocimiento» [16]. El arte no es la ideología o, como dice A. Badiou, el proceso estético «descentra la relación especular en la cual la ideología perpetúa su infinitud cerrada» [17]. Rechazada, pues, la noción de totalidad, el texto se presenta como una objetividad multiestrática y polifónica que guarda con la realidad una relación no isomorfa [18]. El texto refleja parcialmente la realidad a fuerza de estructurarla y conformarla estéticamente en tanto sistema de modelización secundario, en palabras de Y. Lotman [19]. La «Literatura», en consecuen-

---

7 Cf. R. BARTHES (1975) y J. KRISTEVA (1978), 147-148; también, y para la noción de «poliglotía», cf. Y. LOTMAN (1978), 27.

8 Cf. las declaraciones de P. GUYOTAT en *La Nouvelle Critique,* núm. 42 (marzo 1971), 61-67, reproducidas en AA. VV. (1975), 61-75.

9 Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 27: «La categoría marxista del "reflejo" es esencialmente distinta de una *imagen,* la imagen empirista y sensualista de la *reflexión* en un "espejo"».

10 Cf. L. ALTHUSSER (1977), 76-78 para el concepto de «totalidad social» no hegeliana.

11 Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 34, y F. VERNIER (1975).

12 Cf. E. BALIBAR y P. MACHEREY (1975), 35, para la «puesta en escena» de la ideología.

13 Cf. P. MACHEREY (1974), 115.

14 Cf. P. MACHEREY (1974), 119.

15 Cf. P. MACHEREY (1974), 121.

16 Cf. L. ALTHUSSER (1974b), 86.

17 Cf. A. BADIOU (1974), 93.

18 Para una lectura crítica de la teoría leninista del reflejo, cf. E. PRÉVOST (1973). Complementariamente, cf. A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ (ed. 1970), y su crítica del socialrealismo.

19 Cf. Y. LOTMAN (1978), 23.

cia, produce y crea una cierta realidad y un cierto efecto social en cuanto práctica semiótica. Las homologías entre texto y clase no son mecánicamente isótopas, sino que entre ellas se establece una relación indirecta de tipo estructural complejo claramente explicitado por L. Goldmann [20] en su definición del texto novelesco como biografía y crónica social; por G. Della Volpe [21] en su delimitación de la «artisticidad» (valores semánticos-estilísticos, contextuales-orgánicos o polisentido connotativo); por K. Kosik [22] en su crítica de la petrificación mitologizante y la mixtificación fetichista del factor económico como objeto autónomo; y, sobre todo, por G. Lukács [23] con su teoría de la totalidad cerrada del texto en cuanto clausura y universalización tipificadora» [24]: «Hay una interrelación muy complicada entre situación social, concepción del mundo, comprensión artística e intención de la personalidd credora en una situación histórica determinada y determinante; esa interrelación determina la elección y la aplicación de una técnica determinada» [25] sin que sea posible divorciar la objetividad de la subjetividad estética estructurante y su efecto producido: la particidad íntimamente conectada con la objetividad niega la aporía idealista del carácter metahistórico del texto [26]: «La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras de arte su forma subjetiva y objetiva» [27], puesto que, como dice A. Egórov, la imagen artística «posee un valor cognoscitivo y, además, un valor ideoestético» [28]; imagen que es definida por L. Timoféiev como «un cuadro concreto y a la vez generalizado de la vida, creado mediante una ficción que posee significado estético» [29] en la que descubrimos la interrelación dinámica entre transfiguración y reproducción creadora puesto que, en palabras de A. Zis «lo estético implica lo ético» [30] así como lo típico supone la unidad de la generalización y de la individualización: «La producción produce, por tanto, no sólo el objeto para el sujeto, sino también el sujeto para el objeto» [31]; o, como quiere C. Pérez Gallego [32], el cerco narrativo implica una conducta estilística materializada en forma de metáfora social que es, a la vez, «una microestructura de la realidad» [33]; microestructura que, para

---

20 L. GOLDMANN (1975), 20. Como indica V. BOZAL (1976), 23-24, el simplismo plejanovista y la determinación mecánica de la infraestructura sobre la superestructura, incurrió en un monismo idealista y dogmático al negar la coexistencia del lenguaje propio de la poética con el contexto social.

21 Cf. G. DELLA VOLPE (1966) y su análisis lógico del texto como polisentido.

22 Cf. K. KOSIK (1967), 154: «La obra de arte (...) es una estructura compleja, un todo estructurado, en el que se vinculan en unidad dialéctica elementos de distinta naturaleza: ideológicos, temáticos, de composición, de lenguaje».

23 Cf. G. LUKÁCS (1965), (1982).

24 Cf. V. BOZAL (comp.) (1976), 45-178 para la visión de Marx-Engels de lo «literario».

25 Cf. G. LUKÁCS (1965), 202.

26 Cf. G. LUKÁCS (1982, vol. I), 23 y 25.

27 Cf. G. LUKÁCS (1982, vol. I), 25.

28 Cf. A. EGÓROV (1978), 175.

29 Cf. L. TIMOFÉIEV (1979), 55.

30 Cf. A. ZIS (1982).

31 Cf. A. K. DRIOMOV, en AA. VV. (1980), 289.

32 Cf. C. PÉREZ GALLEGO (1975) para las relaciones texto y contexto.

33 Cf. C. PÉREZ GALLEGO (1973), 29.

J. Leenhardt, supone una relación directa con la «maqueta de la estructura global» [34] donde todo elemento «es significativo», según T. Todorov [35].

2. *Rulfo y la literatura laocoontiana*

Como en otro lugar apuntamos [36], los textos rulfianos remiten inequívocamente a un tipo de producción que entiquetamos de laocoontiana por cuanto sus focos de cristalización obedecen a una óptica intuicionista e irracionalista cuyos dos ejes eductores primarios serían el terror pánico [37] y la absolutización de un «ethos» solipsista y fatalista de estirpe schopenhauriana (ontológica y noéticamente) carnavalizada como vivencia angustiante (agonistas afectados por el valor de la falsedad —expresión del absurdo existencial— y cuyo código proairético [38] se sustancializa como una antítesis entre un «a se» y un «ab alio» prafrástico del tema «ignoramus et ignorabimus» —E. Du Bois-Reymond—, fenomenológicamente esquizomorfo en cuanto glosa del «Como si» y el «Solus ipse» y que podríamos calificar de duda escéptica, pero no metódica).

La mímesis esticomítica y el descentramiento mecanicista devienen neutralización del correlato histórico en beneficio de una concepción mítico-sintética y fantasmática [39] a partir de un analogismo que niega toda causalidad veritativa: la objetividad resulta ritualizada como totalidad, subjetivizada al máximo, gracias a una serie de efectos especulares encabalgados y/o yuxtapuestos que actúan como reforzadores de una visión thanatófora, nihilista y nadificadora en el sentido de Kierkegaard [40] y Heidegger [41]: la lógica determinista (eliminación del «numerus motus» [42] de una temporalidad no teleológica) connotan una adialexis secuencializada como estrambote del hegeliano «Entäusserung» [43] y el marxiano «Entfremdung» [44]: la conciencia infeliz y el motivema de la «escisión óntica» —la dehiscencia— transforman el texto producido *(Pedro Páramo)* en un epicedio alegorizante sobre el comportamiento

[34] Cf. J. LEENHARDT (1975), 248.

[35] Cf. T. TODOROV (1975), 12.

[36] Cf. J. CALVIÑO IGLESIAS (1983), 18-27, y J. CALVIÑO IGLESIAS (1984), 216-217, nota 470.

[37] Cf. E. R. DODDS (1983).

[38] Cf. R. BARTHES (1980), 13.: «llamaremos código *proairético* a este código de las acciones y de los comportamientos».

[39] Cf. P. CARUSO (1969), 91, donde M. Foucault llega a sostener: «nada hay de tan mítico como la carencia de mitos totalizantes».

[40] La visión thanatocéntrica de Rulfo se une a la abismática entre lo finito/lo infinito del Kierkegaard de *El concepto de la angustia* (I, 5) y su teoría de desamparo y la orfandad radical del ser humano.

[41] Para Heidegger *(¿Qué es la metafísica?)* la existencia, radicalmente contradictoria, es un estar sosteniéndose en la nada y en la indeterminación absoluta, como en Rulfo.

[42] La definición aristotélica es sobradamente conocida: «Tempus est numerus motus secundum prius et posterius». Rulfo parece alinearse al lado de la definición platónico-plotiniana del tiempo como imagen móvil de la eternidad («aión») o la agustiniana «Distentio animi». Rulfo entronca con la «durée bergsoniana» y su concepción antiutópica de la existencia. Como dice J. Lacan (Cf. P. CARUSO, 1969, 109) «el tiempo específicamente estructural está constituido por el elemento de repetición».

[43] Cf. G. W. F. HEGEL y su *Fenomenología del Espíritu* (FCE, 1973).

[44] Cf. K. Marx: *Manuscritos económico-filosóficos* (Alianza Editorial, 1983).

endopático [45] del sujeto, acechado por una parálisis acatalépsica [46] que entronca con el pirronismo [47] por su mitografía (el falocratismo endocéntrico) emblemática; el proceso de la desyoización ofrece como sustrato el sentimiento de la algofilia (culpa originaria [48], pecado original, aceptación de la pasividad y la anomia larval, casi protoplasmática...), reforzando por la duplicidad del «ser-para-sí y el ser-para-otro» [49], vía que conduce directamente a la disgregación (alienación y cosificación) y al desmembramiento psicótico-autista. Complementariamente, surge la proyección invertida de la teoría platónica de la anamnesis (los muertos son fuerzas actanciales investidas figuralmente por una anagnórisis obsesiva) polarizada metonímica o metafóricamente [50]: la histeria sufre de reminiscencias porque de lo que se trata es del triángulo freudiano (padre/madre/hijo) complementado por un sujeto que «piensa» el triángulo desde el umbral de un espejo poligonal en cuyo eje se halla la metáfora paterna: la anamorfosis vendría a ser, en consecuencia, el investimiento simbólico de toda la trama.

3. *El texto como laberinto*

El trasfondo mítico que traspasa la textualidad —el paisaje trágico— de *Pedro Páramo* entronca ideológicamente con el ocaso del sujeto trascendental [51], la liquidación del utopismo y la mutilación de la objetividad, literaturizados desde Kleist, Blake, Hölderlin y Strindberg, hasta Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Musil, Lowry, Celine, Poe o Beckett. El «pathos» subjetivista entraña una radical antinomia entre el yo y la realidad empírica: el hiato eglógico-arcádico entre una Comala edénica (el «topoi» virgiliano del «locus amoenus» y la dualidad averroísta «natura naturans/natura naturata») y una Comala infernal (el «horridus locus»), enfatiza esta impresión de paranoia apocalíptica monádicamente petrificada: entre la soledad de la Naturaleza y la del Yo se establece una homología torturante en tanto marca aureática de la disfunción entre el sujeto y su objeto. Para Rulfo la sociedad no existe como problema histórico, sino como problema moral individual. En palabras de E. Subirats: «El vacío del yo se vuelve conciencia de separación de la vida misma. Se trata del desdoblamiento: para el sujeto racional que es portador de esta experiencia de su negatividad su

---

45 La vivencia endopática, en el sentido instaurado por R. Vischer, se opone a la comprensión objetiva de objetos y procesos al tratarse de una forma de petrificación cosista del sujeto.

46 La objetividad resulta hipostasiada nouménicamente al no ser objeto de la gnosis por hallarse intermediada por reflejos rizomáticos.

47 Pirronismo asociado al «Esse es percipi» de Berkeley *(Principles, I)*. Si para éste el fundamento último es Dios, para Rulfo es una metafísica trascendentalidad, hábilmente disfrazada por la escatología folklórica («ánimas en pena»), como señalan, entre otros, J. S. BRUSHWOOD (1973), 60; O. PAZ (1967), 17-18; O. PAZ (1969), 14-15, y S. J. LEVINE (1971).

48 Cf. P. CARUSO (1969), 121, donde J. Lacan afirma: «La culpabilidad (...) es la principal protección contra la angustia».

49 Cf. J. P. Sartre, *El Ser y la Nada* y *La Náusea*.

50 Cf. J. Lacan (1972). Ello viene a confirmar uno de los postulados de G. BACHELARD (1973), 27, cuando afirma que «toda psicología es solidaria a los postulados metafísicos».

51 El idealismo objetivo propende a la creación de arquetipos mitologizantes; ejemplos señeros serían el «Ich», de Fichte la «Bewusstsein überhaupt» de Kant o el «Weltgeist» de Hegel.

vida misma constituye una exterioridad»[52] traducida en la conciencia del vacío («páramo»: Páramo) desde la que el climaterio fáustico queda plenamente asumido al resultar catalizado por el sentimiento de culpa y sus redundancias (el rencor, el laxismo, la nostalgia visionaria...). En esta perspectiva del solipsismo (liquidación del sujeto por irrupción de lo esquizofásico y lo esquizofrénico) cobra plena validez la lógica de los espejos y los paralelismos, los contrastes y las transgresiones como índices subsumidos por la ambigüedad y la equivocidad pseudoapodíctica por la que el sujeto sólo puede existir en un estado de alucinación progresiva (llegada de Juan a Comala; caballo de Miguel; Susana y sus delirios eróticos...) de la que su único demiurgo es un «Id» trascendentalizado sacralmente[53]. En el universo rulfiano las relaciones humanas se manifiestan bajo el aspecto de un fetiche o de un Golem, en la tradición que va desde el «amor fati» de Nietzsche y el «ser-para-la-muerte» de Hiedegger hasta la situación «du vis-à-vis de rien» de Sartre[54]. El falso dilema es planteado como una antinomia insoluble: voluntarismo/fatalismo; libertad/determinismo, etc., según G. Lukács[55], y que entraña una mímesis introyectiva (El Yo en cuanto traspositor de la exterioridad en interioridad) de tipo hipnótico donde la comunicación participativa es neutralizada por el monólogo, el soliloquio y el diálogo telepático: la catexia libidinal y la obnubilación alucinatoria (Florencio, el mar, etc. son irrealizaciones fantasmáticas) de Susana, por ejemplo, son mecanismos de sublimación tanto contra la mala conciencia producida por sus relaciones edípico-incestuosas con Bartolomé, su padre, cuanto contra el «voyeurismo» y el acecho erotómano (la faloforía) de Pedro Páramo. Como nota, E. Rodríguez Monegal: «La necrofilia general de la novela encuentra aquí su expresión más terrible»[56]: Susana se convierte en el símbolo —según un pastiche procedente del esquema platónico de la mujer inasequible que se arquetipifica en las poéticas de la lírica provenzal, el «dolce stil nuovo» y el petrarquismo— de la inocencia asediada, como sugiere G. J. Langowsky[57], anacronismo que padece y vehicula la muerte (Bartolomé, Pedro, Comala, ella misma) por ser una figura que semantiza el texto entero. Las comparaciones con la Catalina de *Cumbres borrascosas,* la Ofelia shakespeariana, la Afrodita clásica o la Aurelia de Nerval[58] resultan absolutamente injustificadas; el propio Rulfo sale al paso de tal

[52] Cf. E. SUBIRATS (1979), 47.

[53] El texto de Rulfo se emparenta, en este como en otros aspectos, con el «gotic tale» y su tránsito desde la matriz ideológica del neoclasicismo hacia el furor romántico y posromántico por la catarsis escatológica: *El Castillo de Otranto* (1764), de H. Walpole; *Melmoth, el Errabundo* (1820), de Ch. Maturin; *El Monje* (1796), de M. Lewis; *Los elixires del diablo* (1810), de E. T. A. Hoffmann, etc., hacen de este género la forma literaria probablemente más representativa de un siglo esquizofrénico que se debate entre la Razón y lo Irracional, entre Voltaire y Cagliostro, como atinadamente subraya TH. ZIOLKOWSKI (1980), 83.

[54] En el punto de mira del intuicionismo, el agnosticismo y el solipsismo del idealismo subjetivo (Schopenhauer, Kierkegaard, Dilthey, Nietzsche, Bergson...) se halla, como contravalor, la Libertad y la Razón.

[55] Cf. G. LUKÁS (1975).

[56] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 189.

[57] Cf. G. J. LANGOWSKY (1982), 166.

[58] Cf., respectivamente, J. DE LA COLINA (1965), 20; A. L. ARIZMENDI (1971), 188; J. RODRÍGUEZ LUIS (1972), 390 ss., y A. BENÍTEZ ROJO (1969), 66.

simplificación cuando declara que Susana «no es un personaje» [59] sino «una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que no encontraba yo era quién la idealizaba» [60]. De nuevo nos hallamos ante la esquizoidía desmaterializadora [61] como denotatum del ideologema rulfiano de la reificación universal por ser trasunto de una culpabilidad ubicua, tal y como han apuntado, entre otros, Julio Ortega [62], L. Leal [63], H. R. Alcalá [64], M. Portal [65]; culpabilidad que G. J. Langowsky asocia al «malinchismo» [66] y C. Passafari a la dualidad Eros/Tánatos [67], pero siempre supeditada a esa «overriding thruth» (la Muerte) de que habla W. M. Langford [68] y sus mitemas (la búsqueda iniciática, el viaje, el «descensus ad inferos», el cruce del umbral...).

La polaridad isotópica [69] se establece entre dos instancias complementarias de trasfondo sadomasoquista: «Sumisión» y «Poder» (con sus ribetes idolátricos y narcisistas, respectivamente) son términos solidarios con sus matrices: El Golem (Pedro Páramo, el demiurgo castrador, el poder castrante...) y el Super-Ego (la censura moral, el quietismo, el egotismo...). Como dice E. Fromm: «El egoísmo es una forma de codicia (...) El egoísmo se halla arraigado justamente en esa aversión hacia sí mismo (...) el egoísmo está fundado en la carencia de autoafirmación y amor hacia el yo real, es decir, hacia todo el ser humano concreto junto con sus potencialidades» [70]. Pedro Páramo, arquetipo del gamonal despótico y lujurioso [71], personifica el instinto de muerte que recubre toda situación sádica (hacia Comala) y masoquista (hacia sí mismo); su voluntad de poder procede de sus múltiples amputaciones (repudio de Dolores; muerte ritual de Miguel, su alter ego; inasequibilidad de Susana, mitificación de un pasado irrecuperable, sacralización del padre...) porque voluntad tal no arraiga en la fuerza, sino en la debilidad; su destructividad es producto de la vida no vivida y sufre el proceso metamórfico de la incomunicación (tanto prejudicativa como judicativa) y la soledad como pautas conducentes a la

---

[59] Cf. JUAN RULFO examina su escritura. *Escritura*, 2 (1976), 307.

[60] Cf. R. ROFFÉ (1973), 65-66.

[61] Sobre los mecanismos de «extrañamiento», «cosificación», «reificación» y «anomia», cf. C. CASTILLA DEL PINO (1969a), 159-179; E. FROMM (1982 y 1983); J. GABEL (1967); L. GOLDMANN (1962); E. MANDEL y G. NOVACK (1973); H. MARCUSE (1981) y A. SCHAFF (1979).

[62] Cf. JULIO ORTEGA (1969), 29: «a mi modo de ver, lo fundamental en esta novela es la muerte del padre en un espacio infernal como equivalencia del cuestionamiento de culpa original».

[63] Cf. L. LEAL (1964), 104: «El tema central (...) es el rencor».

[64] Cf. H. R. ALCALÁ (1973), 103: «El tema de la novela es el rencor».

[65] M. PORTAL (1980), 218: «El tema presente de la obra: la culpabilidad cósmica».

[66] Cf. G. J. LANGOWSKY (1982), 153: «Lo que es el tema central de la novela: una interpretación personal del malinchismo». Sigue a O. Paz (1982), cap. IV, 59-80.

[67] Cf. C. PASSAFARI (1968), 89: «Eros y Tánatos son los polos eternos».

[68] Cf. W. M. LANGFORD (1972), 99: «Death is the overriding truth and presence».

[69] Cf. para el concepto de 'isotopía' M. ARRIVÉ (1973); H. ECO (1981c); A. J. GREIMAS (1973 y 1982) y F. RASTIER, en A. J. GREIMAS *et al.* (1976), 107-140.

[70] Cf. E. FROMM (1982), 140-141.

[71] Cf. J. CALVIÑO IGLESIAS (1984) para un análisis pormenorizado del metagénero de la novela del poder personal en Hispanoamérica. Asimismo, cf. M. A. ARANGO (1978).

auto/heterodestrucción, a la actitud fetichista [72] y al mecanismo de la racionalización y/o la resignación existencial [73].

4. *Esquizomorfia y estroboscopia*

La dislocación elíptica, zeugmática y litótica de la objetividad [74]; la temporalidad ucronizada (neutralización de los cronónimos) por medio de subconjuntos prolépti-co-analépticos equipolentes [75]; los dualismos actanciales-actoriales y las antinomias «vigilia»/«sueño», «razón»/«locura», «lo objetivo»/«lo subjetivo», «la representación»/«la percepción», «la vida»/«la muerte» [76]; las ambiguaciones mitémicas y tópicas [77]; la invasión de la cismundaneidad por lo ultraterreno como alegorización elegíaca de la «meditatio mortis» y el «status animarum post mortem» de que hablan E. Miró y H. R. Alcalá [78]; la mixtificación hiperbólica de una circularidad cónica y truculenta apenas

[72] Cf. C. CASTILLA DEL PINO (1979), 81, nota 20-21 y su definición del fetiche.

[73] Cf. E. FROMM (1982), 186; S. J. LEVINE (1971), 19-20, nota cómo «Las hembras de Juan Rulfo son sumisas y pasivas (...), las mujeres son siempre poseídas y utilizadas».

[74] Disentimos del juicio de A. L. ARIZMENDI (1971), 184 y 195, cuando sostiene que Rulfo «utiliza la palabra a manera de espejo conjurado que refleja el lado oculto de la imagen real» y que el autor logra «revelar lo esencial de lo real a través de lo irreal». Contrariamente, creemos que Rulfo utiliza una sutil estrategia metonímica, sinecdóquica y metafórica en su intento de liquidación de una objetividad conceptuada como heterónoma. También discrepamos de L. M. SCHNEIDER (1971), 137, y de su afirmación taxativa: «Pedro Páramo es el símbolo arbitrario de una realidad objetiva». Más que de arbitrariedad, preferimos hablar de motivación absolutizadora, tal y como lo hace Z. GERTEL (1970), 108: «La insuficiencia de lo real lleva a la búsqueda de lo absoluto».

[75] Cf. JOSÉ ORTEGA (1976), 20: «La multiplicidad de sensaciones produce este tiempo de no duración, reflejo a su vez de experiencias de orden existencial». Cf., complementariamente, S. J. LEVINE (1971), 20-23 y su teoría de la infinita fragmentación del tiempo, que no compartimos. Cf., en nuestro sentido, L. A. GYURKO (1972), 454: «Time, place, narrative perspective, and style are all changed abrupt and repeated to portray a non causal universe». Frente a las posturas de H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 210 (presente perpetuo); E. MIRÓ (1970), 631 (tiempo detenido); JULIO ORTEGA (1969), 26 (la muerte como catalizador de un pasado presentizado); E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 180 (ilusión del tiempo narrativo); J. A. BRAVO (1978), nota 84 (eterno presente mitificado); E. A. IMBERT (1966), 354 (tiempo no fluyente); C. BLANCO AGUINAGA (1955), 103 y F. ALEGRÍA (1964), 257-258 (no tiempo de la muerte), el propio Rulfo, en R. ROFFÉ (1973), 64, declara sin paliativos: «En realidad no era tratar de involucrar ninguna época, ni revolución, ni nada».

[76] Cf. M. PORTAL (1981), 173: «Son personajes-eco de la personalidad del déspota».

[77] Aspecto éste en el que los críticos cultural-simbólicos han señoreado a su gusto. Cf. las posturas de R. FREEMAN (1970: mito del eterno retorno); JULIO ORTEGA (1969: búsqueda del paraíso y del padre, como Telémaco, Esteban Dédalus o Moisés); O. PAZ (1967 y 1969: búsqueda de los orígenes y la mexicanidad); C. FUENTES (1969: Juan sería Telémaco; Dolores, Yocasta; Pedro, Ulises); M. FERRER CHIVITE (1972: Comala, México; Abundio, pueblo mexicano; Bartolomé, la Conquista; Susana, patria mexicana del período colonial); V. PERALTA y L. BEFUMO BOSCHI (1975: búsqueda del centro cósmico); J. DE LA COLINA (1965) y R. ARENAS (1969: Pedro, México); M. FRENK (1961) y A. DORFMAN (1972: Comala, América); K. T. TAGGART (1982: la muerte como mito supremo); E. PUPO-WALKER (1969: fusión cósmico-telúrica entre el Hombre y la Tierra); M. J. EMBEITA (1967: Comala, Hades); L. LEAL (1964: símbolos recurrentes y el arquetipo de la busca del padre); G. J. LANGOWSKY (1982: Pedro, el Macho, el Chingón), etc.

[78] Cf. E. MIRÓ (1970), 632: «La revolución no puede ser más que otra ilusión»; y H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 129: «El tema (...) es, como en el Infierno de Dante, el *status animarum post mortem*».

significante (búsqueda del Padre —Juan Preciado—: parricidio edípico del Padre —Abundio—; pasión de Pedro por Susana: estado alucinatorio de ésta hacia el evanescente Florencio —lo vegetal—...) [79]; las transgresiones de las categorías tímicas catalizadas disfóricamente [80] (Juan y su violación del contrato fiduciario bilateral establecido entre un destinador —Dolores— y él mismo; Eduviges, suicida; las distorsiones sensóreas, conceptuales y volitivas de Susana —secuencia de la superposición de Pedro, Bartolomé, Florencio y el Padre Rentería— [81]); la estructuración esquizomorfa y parentética que obligan al descodificador-lector a potenciar al máximo su competencia enciclopédica e hipercodificadora para desambiguar y tematizar las múltiples ambigüedades y redundancias isotópicas (nivel semántico) [82] y obviar toda lectura aberrante; la focalización estereoscópica y multiperspectivística como connotador de una visión disociadora (narrador-testigo; narrador-protagonista; monólogo interior; omnisciencia neutra...) [83] de la que el narratario y los personajes eco/vicarios (reconstrucción polifónica del pasado idílico de Comala; modelado etopéyico progresivo-diseminativo de Pedro...) son subsumidos por el «fading» de las voces múltiples hasta crear la sensación de atonalidad y relativismo detrás de los cuales asoma el componente ideológico del enmascaramiento y la carnavalización, porque, como sabemos «la ideología no trabaja, refleja» y el texto —el significante tutor— es una cacografía intencional [84]: Todas estas denotaciones e interpretantes (en el sentido peirceano) [85] son marcas semánticas que modelizan ideoléctica/ideológicamente una objetividad subjetivizada y esclerotizada que en el texto resulta alegorizada como glosa de la soledad ontológica del sujeto privado de su destino.

5. *Biografía e Historia*

La visión necrolátrica y sombría que se desprende del texto [86] entra en correspondencia con la postura ideológicamente contrarrevolucionaria de Rulfo y con su lectura meta/ahistórica del pasado mexicano como hipóstasis devalorativa a partir de un «pathos» humanista teñido de pesimismo por medio del cual traduce la condición

---

[79] Cf. O. ARMAND (1974), 342-343 y 345.

[80] Cf. A. J. GREIMAS (1982), 130: «La *disforia* es el término negativo de la categoría tímica que sirve para valorizar los microuniversos semánticos».

[81] Cf. H. ECO (1981c), 96-114 para los niveles de cooperación textual y las estructuras discursivas. Ha sido el nivel estructural el que ha atraído más la atención de los críticos, provocando, incluso, toda una floración de bizantinismos formalistas acerca de si la obra está (cf. M. FRENK, 1961, 91; o Z. GERTEL, 1970, 111) o no dividida (cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL, 1974, 178; A. BENÍTEZ ROJO, 1969, 70; L. LEAL, 1964, 97; A. CHUMACERO, 1955, 109; T. DIDIER JAÉN, 1967a, 228: E. PUPO-WALKER, 1969, 200; R. ESTRADA, 1965, 119; JOSÉ ORTEGA, 1976, 13; o C. PASSAFARI, 1968, 88), en dos partes.

[82] Cf. M. L. BASTOS y S. MOLLOY (1978), 3.

[83] Cf. sobre las funciones del narrador, P. MARTÍNEZ (1973-1974), págs. 567-568; M. J. EMBEITA (1967), 219-220; L. LEAL (1964), 99-101; L. A. GYURKO (1972), 454-455; I. A. Luraschi (1976), especialmente 11-21.

[84] Cf. R. BARTHES (1980), 1 y 6.

[85] Cf. H. ECO (1981b), 158-225, y H. Eco (1981c), 181-213.

[86] Cf. S. JILL LEVINE (1971), 19; E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 183, y K. T. TAGGART (1982), 127-191. Como constraste. Cf. A. S. BELL (1966), y M. A. ARANGO (1978), 402-410.

humana en padecimiento y angustia [87] con el sobreañadido de una sentimentalidad biográficamente condicionada: Muerte del padre durante la Guerra Cristera (que se inicia bajo la presidencia de Calles —1924/1928—), asesinato de la madre y de sus tíos, etc.; de ahí el desprecio que muestra el autor hacia un proceso revolucionario que, bajo la óptica del intelectual pequeñoburgués desencantado y resentido [88], le obliga a reaccionar alegorizando mistagógicamente hasta tildarlo, sin más, de irracionalidad y fanatismo [89]: el hombre, privado de historia, se transforma en huérfano de sí mismo —topoi del «vanitas vanitatum»— al sentirse acosado por el silencio como un Absoluto [90]. El tenue «sfumatto» folklórico-localista con que Rulfo adorna su texto (los topónimos Comala y Sayula —sur de Jalisco—, por ejemplo, también sufren la arquetípica metamorfosis de la fantapolis) [91] no empece para que la desolación cosificadora [92] sea la resultante de la carnavalización (a la que nos venimos refiriendo con insistencia) cuya verbalización está formalizada por la proliferación de monólogos autorreferentes gracias a la utilización de técnicas como el flash-back, el flash-will, el stream of consciousness, el zoom del «camera eye», el close-up, los simultaneísmos y contrapunteados, los montajes, etc. [93].

6. *Mecanismos de la figurativización*

«Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia» [94]. Textualmente, esta trasposición cobra la forma de una modelización impresionista y

---

[87] Según citas que recogemos de E. MIRÓ (1970), 625, y de B. CUZA MALÉ (1969), 59, Tomás Mojarro afirma: «Ideológicamente es, supongamos, contrarrevolucionario. Rulfo es hasta el tuétano antirrevolucionario». A su vez, Víctor Flores Olea sostiene: «Para Rulfo (...) el mexicano, el hombre parece tener una esencia propia e inalterable que sitúa al margen de la historia». Opiniones ambas ratificadas por J. CAMPOS (1961 y 1965) cuando sostiene: «En su mundo se detiene el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran al margen del dinamismo de la historia».

[88] En J. CALVIÑO IGLESIAS: «Texto y contexto: La Revolución mexicana y su reflejo literario», de próxima publicación, analizamos los distintos códigos ideoestéticos que van de la primera generación de novelistas (Azuela, Romero, Guzmán, Muñoz, López y Fuentes) a la segunda (Ferretis, Magdaleno, Icaza, Mancisidor, Yáñez) y la tercera (Rulfo, Fuentes, Revueltas).

[89] Cf. E. PUPO-WALKER (1969), 204: «*Pedro Páramo* no contiene una formulación racional de la historia y de la realidad». En la entrevista con J. SOMMERS (1973b), 20, Rulfo viene a corroborar nuestra postura: «Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso (...) fue (...) una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica».

[90] Cf. C. DOMÍNGUEZ PUENTE (1980), 58: «La novela (...) *dramatiza* el regreso a la inmovilidad, y lo manifiesta como profundización del silencio».

[91] Cf. B. VARELA JÁCOME (1980), 392: «Comala, aparte de su interpretación simbólica, parece una *fantápolis,* una población imaginaria».

[92] Cf. J. SOMMERS (1970), 166: «La imagen es mágica, poética, irracional. La novela es para él un medio de expresar (...) su propia subjetividad». También R. H. MORENO-DURÁN (1976), 241-242, habla de la visión abismática en la línea de Pascal y Kierkegaard. A su vez, JOSÉ ORTEGA (1976), 13, concluye: «Rulfo, como Borges y Octavio Paz, se sitúa con *Pedro Páramo* dentro de la moderna tradición literaria que ataca la tendencia racionalista occidental». Finalmente, C. BLANCO AGUINAGA (1969), 101, apostilla: «La realidad de Rulfo va a desembocar en un verdadero mundo sin historia».

[93] Cf., entre otros, A. SACOTO SALAMEA (1974b).

[94] Cf. R. ROFFÉ (1973), 72.

tenebrista gracias a las dos figuras regentes de la *ambigüedad* y el *equívoco* veridictorios en cuanto devaloración epistémica [95] tal y como, sólo de pasada, han puesto de relieve algunos de los críticos más cualificados de la producción de Rulfo [96]. Los marcadores morfosémicos dominantes (dialógicos, temáticos, diegéticos, verbales, situacionales, topológicos, actanciales...) y los generadores de la polisemia (elíptica o perifrástica, anafórica o catafórica, diacrónica o diatópica, según los casos) constituyen un sistema triádico (según los códigos exteroceptivos, interoceptivos y propioceptivos) [97] con los siguientes procedimientos de figurativización:

A) Los paralelismos

1. *Paralelismos actanciales y temáticos*

1.1. *Pedro Páramo, Bartolomé San Juan:* Ambos adoptan una actitud idolátrica y fetichista ante el dinero y los bienes raíces. La fijación cresohedonista (gamonal, el uno; gambucino, buscador de tesoros, el otro) son mecanismos de cosificación y reificación de sus respectivos coadyuvantes u oponentes (Susana y Comala): los dos se asocian a la figura de la castración.

1.2. *Pedro Páramo, Juan Preciado:* Los motivemas del «descensus ad inferos» y de la búsqueda mítica (del arquetipo femenino y paterno) resultan neutralizadas clasemáticamente en la categoría de la negación del espacio utópico (la Comala bucólica); el motivo solidario del «cruce del umbral» (bien por evocación memorativa y nostálgica —Pedro—, bien por transformación de la prueba calificante y decisiva en prueba no glorificante —Juan—) queda semantizado (en el esquema canónico) como forma negativa y disjunta de la retribución. Por lo demás, ambos personajes participan mancomunadamente del sema de privación atributivo máximo: la orfandad (el «tertius comparationis» sería, obviamente, el propio Rulfo) [98] y la búsqueda, frustrada, de sí mismo o del Otro.

---

95 M. Coddou (1971), 145, adopta una posición exactamente contraria a la nuestra.

96 Cf. T. Didier Jaén (1967a), 227-228 (dialéctica entre lo dicho y lo presupuesto); M. L. Bastos (1978), 32 (el equívoco tras el enunciado de Juan Preciado); E. Pupo-Walker (1969), 195 (resalta el laconismo dialógico); Julio Ortega Ortega (1969), 23 (ambigüedad de la pareja incestuosa); Z. Gertel (1970), 112 (presentación indirecta de la muerte de Pedro); L. A. Gyurko (1972), 466 (caotización de la realidad); J. Sommers (1970) (enfatiza la fragmentación diegética tal y como había estudiado J. East Irby —1957—); R. Estrada (1965), 110 (habla del modo sugeridor rulfiano); L. Leal (1978), 282 (ambigüedad de las fronteras del mundo de Rulfo); L. Harss (1977), 329 (falta de concreción); J. C. González Boixo (1980), 105 (equivocidad de los límites); C. Passafari (1968), 88 (opacidad absoluta); S. O'Neill (1974), 320 (incertidumbre epistemológica característica del agnosticismo); G. Bellini (1973) (alternancia de realidad/irrealidad), etc.

97 Cf. A. J. Greimas (1982), 170, 224, 324: La clasemática sémica del universo semántico distingue propiedades exteroceptivas —pertenecientes al mundo externo—, las interoceptivas —percepción de datos ajenos a la exterioridad— y las propioceptivas —percepción del propio cuerpo.

98 Cf. M. L. Bastos (1978), 38: «Una analogía arcana aproxima a Juan Preciado y Pedro Páramo»; y E. Rodríguez Monegal (1974), 179: «de un doble recuento de dos aventuras paralelas (la de Juan Preciado en busca de su padre, la de Pedro Páramo en busca de sí mismo) se convierte en un solo diálogo de voces muertas».

1.3. *Pedro Páramo, Susana San Juan:* Entre ellos se establece un rol de pautas duales centrífugo/centrípetas, bien se trate de la rememoración sublimatoria (Pedro) o la rememoración autoprotectora (Susana), bien de reacciones compulsivas ante un acontecimiento climatérico (Resentimiento I: Muerte de Lucas Páramo y Miguel; Resentimiento II: Muerte de la madre, tísica, y de Florencio el Deseado)[99]. La configuración jánica se complementa con un tercer paralelismo no menos significativo: Comala sucumbe por voluntad del cacique, igual que éste (su voluntad) sucumbe ante el rechazo de Susana[100]. La noción de culpa primigenia (concepto sustancialmente teológico) clausura la dicotomía.

1.4. *Pedro Páramo, Don Lucas Páramo:* Consecuente con la concepción cíclico-determinista de Rulfo, los duplicados actanciales cobran toda su validez en cuanto vaciados transhistóricos. La violencia homicida (Lucas es asesinado por un peón, como Pedro lo será por Abundio) se presenta como fatalidad y recursividad en un mundo donde la causalidad teleológica ha sido sustituida por una analogía informada por la irracionalidad.

1.5. *Pedro Páramo, Miguel Páramo:* La recursividad semántica remite, una vez más, al ideologema de la irracionalidad cósmica y a la metáfora animista del eterno retorno: Rulfo fuerza al máximo el recurso antropomorfizador hasta proyectarlo mágicamente (el reflejo mágico como mímesis trascendentalizadora) sobre un bestiario (el caballo de Miguel y su conciencia [!] culposa) equipolente respecto a la esfera humana. El paralelismo sinonímico se ve reforzado por idénticas atribuciones entitativas (erotomanía...) y por la focalización multiperspectivística de sus trayectorias narrativas y dramáticas.

1.6. *Pedro Páramo, Dorotea, Juan Preciado, Dolores, Eduviges, Damiana, Susana:* Entre su voluntades (antinomia modal del «ser/parecer» o de la «identidad/alteridad») se interpone el juicio epísmico (un creer devaluado en padecer por ruptura de un equilibrio que se creía objetivable) traducible en la desilusión universal: muerte de Susana; esterilidad, en el caso de Dorotea; Comala infernal, para Juan; Doloritas, ilusionada con el matrimonio/Doloritas, repudiada por Pedro[101]. Añádase una segunda analogía, la de la locura y la esterilidad en Dorotea y Susana, contrapunteada por el sentimiento culposo de Bartolomé y el padre Rentería (corruptor y corrompido alternativamente).

1.7. *Susana, Madre de Susana:* Las constelaciones de atributos resultan magnificadas por el mecanismo vicario de la antonomasia (Susana: soledad, locura, muerte; madre: soledad, tisis, muerte) polarizado hacia el campo semántico de la privación y de la incomunicación que, por lo demás, contamina el agonismo de actantes y actores, indistintamente.

---

[99] Cf. L. A. Gyurko (1972), 453: «The same selfperpetuated psychic hellworld characterizes Pedro Páramo and Susana San Juan, both victims of their own obsessive fantasies».

[100] Cf. R. Chávarri (1966), 176: «En este periplo se nos descubre la historia paralela de Comala y de Pedro Páramo».

[101] Cf. A. L. Arizmendi (1971), 188-189: «Ese hombre no alcanza nunca el amor, igual que Juan, igual que Doloritas, Dorotea, Damiana, Eduviges, Susana, igual que todos».

1.8. *Juan Preciado, Dorotea la Cuarraca:* Los sueños parabólicos de ésta (ilusión búsqueda del hijo → desilusión: el hijo se degrada en muñeco de trapo) y la odisea de aquél (ilusión → búsqueda del Padre ← desilusión: Comala-Arcadia se degrada en Comala-Infierno) remiten a la dualidad vida, vs. muerte [102], topológicamente alegorizada por la coincidencia de ambos en la misma tumba y por la función de narratario privilegiado que desempeña Dolores como destinataria del relato de Juan.

1.9. *Susana, Hermana incestuosa:* Las relaciones de tipo incestuoso que mantiene Bartolomé con su hija tienen su paralelo con el incesto de la pareja adánica de los dos hermanos.

1.10. *Juan Preciado, Dolores Preciado:* La combinatoria de motivos duales (tema de la busca y descenso al Infierno) contamina los papeles de ambos porque Dolores también inicia la búsqueda de sí misma gracias al personaje vicario que es su hijo. El símbolo metonímico de su retrato (que Juan lleva consigo como un talismán mágico) actúa como cordón umbilical que los mantiene conectados [103] con relación al Otro (Pedro Páramo, legitimador y retribuidor, en la doble vertiente de la recompensa o el castigo).

1.11. *Pedro Páramo, Susana, Dolores:* Si para Susana el pasado representa el reencuentro con un mundo ameliorativamente trasmutado, para Dolores el «tempus mirabilis» de una Comala idílica es el canon judiciario a partir del cual retroalimenta su resentimiento (el tema del rencor copartícipe) contra Pedro; para éste, la Comala mítica es el claudátor con el que parentizar una infancia progresivamente indiciada por la desilusión y el desencanto [104]. La analepsis homodiegética queda investida por los semas categoriales veridictorios (Dolores), obnubilatorios (Susana) y heterónomos (Pedro Páramo).

1.12. *Juan Preciado, Toribio Aldrete:* Ambos mueren asfixiados, directa o indirectamente condenados a muerte por Pedro Páramo.

2. *Paralelismos diegéticos (focalización, temporalidad...) y atributivos*

2.1. *Muerte de Susana, Muerte de Pedro Páramo:* Sus muertes se identifican al ser secuencializados en un amanecer idéntico. El sincretismo temporal unifica yuxtapositivamente para crear la sugestión analógica.

2.2. *Cronía, Ucronía:* La pluridegradación de Comala se prolonga en la Comala ultraterrena donde la colectividad vive tantálicamente sus recuerdos [105].

2.3. *Las atribuciones regentes: La lujuria, la idolatría necrofílica y el intimismo:* los

---

[102] Cf. JULIO ORTEGA (1969), 20: «Dorotea viene a conjugarse con Juan Preciado, en la muerte, porque sus búsquedas, de un modo errático pero analógico, coinciden».

[103] Cf. J. DE LA COLINA (1965), 19: «Juan Preciado baja a los infiernos para buscar a su padre, pero esta búsqueda es también, de algún modo, la de la madre».

[104] Cf. C. PASSAFARI (1968), 90: «Pedro, Susana y Doloritas son los poetas de Comala-Paraíso»; J. C. GONZÁLEZ BOIXO (1980), 104: «El fracaso colectivo, social, de Comala, tiene su paralelo en el fracaso individual de Juan Preciado al perder esa 'ilusión'».

[105] Cf. A. DORFMAN (1972), 207: «Los habitantes de Comala (...) están enajenados en vida, económica y socialmente. En la muerte, están enajenados mentalmente».

muertos hablan de los vivos; los vivos, de los muertos. La lujuria identifica a Eduviges (noche de bodas con Pedro), a Susana (ensoñaciones esquizoides con una fijación orgasmática), a Pedro (y su alter ego, Miguel). Por otra parte, el gamonal mantiene una relación hipnótico-necrolátrica con D. Lucas, lo mismo que Susana respecto a Bartolomé o Juan hacia su madre. Los cuatro personajes participan, asimismo, de la expectativa lírica del ensimismamiento [106].

2.4. *Prótasis y apódosis diegética:* Abundio abre la trama (como guía de Juan) y la clausura climáticamente (en cuanto parricida) al eliminar al sujeto cuya irracionalidad adquiere un efecto «boomerang» [107].

B) Dualismos complementarios, contrastantes y antitéticos

1. *Dualidades atributivo-comportamentales*

1.1. *Susana San Juan:* Su alienación es bifronte. En vida, descircunstancializa tópica y cronológicamente su situación mediante la fabulación (Florencio) y la memoración salvífica (infancia, el mar...); después de muerta, reconstruye, irrealizándolo, ese mismo pasado (contraste «horridus locus» —su tumba—/«locus amoenus» —infancia—): en ambos casos, disocia la realidad hasta fagocitarla eufemísticamente. Frente a ella (la fragilidad), Pedro (la autoridad) sucumbe. Si ella (la pasividad estática y extática) es auxiliada por Justina y Eduviges, Pedro lo será por Fulgor y Gerardo Trujillo. Susana queda simbolizada por lo líquido (como Florencio lo es por lo vegetal); Pedro (el dinámico por excelencia), por lo mineral y árido [108].

1.2. *Pedro Páramo:* Sobre él convergen distintos haces binarios. En primer lugar, su muerte cobra sentido a la luz del simbolismo antroponímico (Pedro: Piedra). Correlativamente a su carácter satánico/castrante, descubrimos un sujeto soñador y tierno. A la postre, Pedro desaparece conjuntamente con su pueblo porque ambos han sido vencidos por la fascinación de la antinomia «irrealidad» vs. «irrealidad», «pasividad» vs. «violencia», «continudidad» vs. «discontinuidad», «instinto de vida» vs. «instinto de muerte», «ilusión» vs. «desilusión». Su peripecia vital está flanqueada por la dualidad biografía/historia, interioridad/exterioridad, barbarie/sensiblería [109]. La coda culminativa viene connotada paradojalmente por un término discorde («paraíso»)

---

[106] Cf. Z. GERTEL (1970), 114: «Las cuatro voces narradoras (...) poseen una interioridad lírica personal, intocable por las fuerzas externas».

[107] Cf. M. FRENK (1961), 92: «El ciclo se cierra»; L. LEAL (1969), 104: «con Abundio se abre y se cierra el relato»; J. SOMMERS (1970), 164: «La existencia, en estos términos, es un sistema cerrado, cíclico en su repetición de formas pasadas y en su resurrección de temas míticos básicos»; K. M. TAGGART (1982), 185: «Lo cíclico nos lleva al elemento principal de la estructura».

[108] Cf. O. ARMAND (1974), 342-343.

[109] Cf. L. A. GYURKO (1972), 457: «The dichotomy in the *cacique's* nature (...) is conveyed through a variation in style, tone, and point of view»; por su parte A. DORFMAN (1972), 207, habla de que el cacique «es incapaz de resolver la dualidad que existe entre ilusión y realidad»; E. A. LAGUERRE (1974), 370, afirma: «La dicotomía espiritual mexicana se hace vibrante realidad en Pedro Páramo: familiarizado con la muerte, no obstante, insiste en el amor nostálgico por Susana San Juan».

textualizado por primera y última vez en el momento mismo de su muerte que es, en nuevo juego paradójico, la apoteosis de la incomunicación: «cayó, suplicando *por dentro;* pero *sin decir una sola palabra»* (pág. 130).

1.3. *Juan y Abundio:* Actúan catapultados por tensiones paradójicas: resolución/irresolución (Juan: promesa a la madre frente al «Me quedé. A eso venía»), resignación/rebelión (Abundio y su parricidio). Ambas figuras se complementan en el tema de la búsqueda y de la expiación [110]. Juan padece traumáticamente la disyunción apodíctica entre dos realidades contrastantes (Comala idílica vs. Comala infernal) que la conducen a la muerte (muerte cuya valoración genera un nuevo contraste al oponerse la valoración de Dorotea —Juan ha sucumbido de terror, «acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo», pág. 62— y la del agonista —que afirma haber muerto de asfixia—). También Abundio se debate entre dos polos antitéticos: «trató de ir *derecho a su casa* (...) *pero torció el camino* y echó a andar calle arriba» (pág. 126).

1.4. *Dolores y Susana:* Una relación telepática de equifuncionalidad se establece entre ambas al ser por igual víctimas de Pedro quien, a su vez, perecerá porque tanto la una como la otra son fuerzas que conjuran (bien por medio de Juan, bien por medio de Abundio) la catástrofe.

1.5. *Eduviges, Dorotea y el Padre Rentería:* Los tres se ven compelidos por la dualidad vida vs. muerte, afirmación vs. negación. Eduviges arrastra una existencia escindida por la pugna entre ansia de maternidad/esterilidad; Dorotea desemboca en la locura y el vaciamiento suicida porque su obsesión por el hijo está presidida por un irracionalismo contra el que nada puede su pulsión vitalista; el padre Rentería (que se debate entre la conciencia culposa vs. sometimiento y claudicación) busca ardientemente la purificación (secuencia de la entrevista con el sacerdote y la negativa de éste a concederle la absolución). Nótese que el diálogo está presidido por la antítesis 1: cronotópica: «aquí» —Comala, la esterilidad, la acidez—/«allá» —el Seminario— y la antítesis 2: (absolución denegada vs. absolución concedida —el padre Rentería da la absolución a las mujeres que acuden a la iglesia—). El hecho de unirse a la guerra cristera es una forma de expiación aplazada.

1.6. *Juan y Miguel:* Juan, hijo de Dolores, desconocido por su padre legítimo, se opone a Miguel, el ilegítimo, quien goza de la ayuda y complacencia de Pedro Páramo hasta en las faltas, que no son pocas [111]. Su muerte se asocia a la de Lucas.

1.7. *Sayula y Comala:* Sayula representa un antes eglógico (niños, palomas, sol...); Comala, un presente maléfico (calles solitarias, casas vacías...) que por antilogía y endíasis Juan siente vivir («sentí que el pueblo vivía», pág. 12).

1.8. *Bartolomé:* establece una oposición deíctico-locativa entre un «allá» (La Andrómeda: Vida) y un «aquí» (La Media Luna: Muerte), pero, paradójicamente, será asesinado en La Andrómeda, y no en La Media Luna, contra sus presentimientos.

---

[110] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 188: «Se entiende entonces que Juan y Abundio son dobles: dos caras de la misma moneda de una reparación simbólica».

[111] Cf. E. SERRA (1973), 215.

2. *Dualismos diegético-estructurales*

2.1. *Motivos complementarios:* El texto entero está salpicado de motivos dobles en directa relación con la percepción estroboscópica de la realidad: «Natura naturans»/«Natura naturata»; «locus amoenus»/«horridus locus»; «dinamicidad»/«adinamicidad»; «espacio utópico»/«espacio heterotópico»; «zanatofilia»/«zanatofobia»; «vivificación expresionista de lo objetal»/«petrificación de lo humano» [112], etc.

2.2. *Estructura latente/estructura patente. Temporalidad marcada/no marcada:* La novela tiene así una doble estructura: «La narrativa, exterior y visible; la emocional, que corre subterráneamente pero que es la que en definitiva decide todo. La hazaña de Rulfo consiste en hacer consciente al lector sólo de la primera, dejando que la segunda trabaje sólo a nivel subliminal» [113]. Dualidad que viene condicionada por el tema recurrente de la búsqueda (asimismo dual: del pasado y de la propia identidad) y del reconocimiento. La temporalidad marcada está hipotácticamente determinada por la cronotopía del cacique; la no marcada (durabilidad, adinamicidad, ralentización...) corresponde al biografismo intimista de Pedro: el axis contrastante responde a la dualidad pasado/presente y a las nociones de lo edénico/lo apocalíptico: Juan pasa de la anagnórisis a la agonía inmediata [114] cerrando la ordenación invertida de las dos sagas (la suya y la de su padre) tangencialmente discontinuas [115].

C) Desajustes y reemplazamientos: la percepción estroboscópica y la fenomenología del «como si»

Pocos son los críticos [116] que han enfatizado este aspecto (de capital importancia) del texto; modalidad poética que viene a completar semántica y discursivamente la esquizomorfia estructual. He aquí algunos de los connotadores más relevantes de la equivocidad y la ambiguación. La monodia de Susana y sus desajustes cronotópicos (la anáfora como extrapolación obnubilatoria) a partir de la secuencia del descenso a la mina; el contraste entre la visión mixtificada que Dolores transfiere a Juan sobre

---

[112] Cf. J. EAST IRBY (1957), 154: «Este contraste entre una forma animada por los matices de la voz y el pensamiento popular y un fondo de absoluto quietismo, casi mineral en su inercia, es particularmente notable en *Pedro Páramo»;* opinión coincidente con la de E. PUPO-WALKER (1974), 166.

[113] Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL (1974), 181; también M. PORTAL (1981), 154, halla idéntica dualidad temporal.

[114] Cf. G. BROTHERSTON (1977), 72: «The contrast between that lost springtime and the atmosphere Juan encounters could not be greater, and Rulfo reiterates it liturgically». Cf., finalmente, M. PORTAL (1981), 26, y E. PUPO-WALKER (1974), 165.

[115] Cf. B. VARELA JÁCOME (1980), 391: «Existe una clara oposición entre el tiempo del relato de Juan Preciado, más próximo al lector, y el tiempo alejado de la saga de Pedro Páramo, desarrollada a lo largo del primer tercio del siglo XX».

[116] Cf. M. L. BASTOS y S. MOLLOY (1978), 13; E. PUPO-WALKER (1969), 201-202; H. RODRÍGUEZ ALCALÁ (1965), 184; L. LEAL (1978), 284-285. Para una bibliografía que abarque hasta el año 1974, cf., respectivamente, A. RAMÍREZ (1974), 135-171, y E. KENT LIORET (1974), 695-705. El estudio de N. GUTIÉRREZ MARRONE (1978), apenas citado por nosotros, incide muy superficialmente en la poética y la estilística de Rulfo a pesar de su título.

Comala y la desilusión de éste; la visión catagógico-feísta que la hermana incestuosa tiene de sí misma y que Juan no comparte; la fagocitosis metabólica que opera la hipersensibilidad de Juan (simbiosis de lirismo, ilusión y realidad); la incoherencia establecida entre el lirismo intimista de Pedro y su conducta sadiana; la relevancia que tiene el telurismo animista en la acústica de todos los personajes hasta confundir lo epidérmico con lo sustancial, los ecos y los reflejos pseudoespeculares con las voces tutoriales (función simbólica del silencio); el sensismo preñado de ambigüedad (la elipsis y la antífrasis como irrealizadores); la surrealidad como canon judiciario de una objetividad subjetivizada (Miguel se confiesa incapaz de localizar la ciudad de Contla; Susana descubre armónicos insospechados en la noche; Juan y el magicismo del retrato materno; Eduviges capta telepáticamente la voz de Dolores); el vicarismo transgresor de la propia identidad (Eduviges reemplaza a Dolores en la noche de bodas; Miguel polariza el amor de Pedro a pesar de su ilegitimidad jurídica; Dolores cobra venganza a través del interpósito, Juan, y del parricida, Abundio); la linealidad ondular de una temporalidad que fluctúa entre la ucronía-acronía y el detallismo; la estereoscopia multiperspectivística y caleidoscópica (el anonimato antiépico) de secuencias clave (muerte de Miguel y Pedro); las constantes rupturas analéptico-prolépticas (diálogos telepáticos y monólogos esticomíticos) como perífrasis y circunloquio ambiguadores; los sincretismos topológicos (las tumbas), cronológicos (carrancistas, villistas, irregulares, cristeros..., período que va desde 1914 hasta 1929) y focales (visión subjetiva/objetiva del camino de Comala por parte de Juan, acosado por las interferencias de la voz materna); la prótasis y la apódosis «in media res»; los enclaves homodiegéticos de carácter completivo (el tema de la venganza como generador de un texto paralelo), etc.

Pero donde los mecanismos irrealizadores actúan con mayor efectividad es en diferentes microestructuras textuales que explicitamos como sigue:

1. *La fenoménica del «COMO SI»*

El onirismo y la surrealidad disociativos; la disjunción parabólica «ser» / «parecer»; la óptica devalorativa de una realidad desmembrada y dinamitada; las equivalencias entre la figurativización y la metaforización catacrésica, etcétera, aparecen textualizadas en forma de una constelación léxica y un campo asociativo de étimos equipolentes pero plurifuncionales: Comparaciones metaforizantes que yuxtaponen realidades y/o sensaciones incoherentes o no sinónimas; comparaciones reales entre una realidad percibida como agrediente y un tenor zanatóforo o catagógico; sinestesias y cinestesias que asocian sensaciones de ámbitos discontinuos; contrastes entre el bestiario emblemático y la esfera humana; dualismos opositivos entre la prosopopeya y la metagoge humanizadoras y vivificadoras de lo objetal, lo inerte, etcétera; percepciones hiperbólicas que remiten al mundo arcádico de una infancia idealizada; sincopaciones traslaticias que magnifican las imágenes evocadas de un tiempo mítico o que transfigura las imágenes del presente en hipotiposis expresionista del terror, el sentimiento de orfandad, la pasividad, etcétera; vivificaciones plástico-visionarias de abstracciones más o menos descentradas, de humanizaciones alegorizantes o de

simples asociaciones de realidades equiparables; oscilación pendular entre lo hiperestésico y lo pseudoestésico que contribuyen a difuminar los límites entre el propio cuerpo y lo nouménico, etcétera. Algunos ejemplos:

«su voz era secreta, casi apagada, *COMO SI* hablara consigo misma» (pág. 8) / *«COMO SI* ella también sudara» (10) / «estaba lleno de agujeros *COMO DE* aguja» (10) / «aquella loma que *PARECE* vejiga de puerco» (10) / COMALA SE VE *«COMO SI* estuviera abandonado: *PARECE* que no lo habitara nadie» (11) / «sacudiendo sus alas *COMO SI* se desprendieran del día» (11) «que desapareció *COMO SI* no existiera» (12) / *«COMO SI* el aire la hubiera abierto» (12) / *«PARECIA* haberme estado esperando» (13) / *«COMO SI* hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga» (14) / «cualquiera podía jugar con él *COMO SI* fuera de trapo» (15) / «Las gallinas, engarruñadas *COMO SI* durmieran» (15) / *«COMO SI* si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro» (16) / «estaban mojados *COMO SI* los hubiera besado el rocío» (16) / «aquellos ojos (...) que *PARECIAN* adivinar lo que había dentro de uno» (17) / «las gotas resbalaban en hilos gruesos *COMO DE* lágrimas» (19) / «dio las horas. Una tras otra, una tras otra, *COMO SI* se hubiese encogido el tiempo» (19) / «se transparentaba *COMO SI* no tuviera sangre» (20) / «notó que tenía borneada la cabeza *COMO SI* escuchara algún rumor lejano» (24) «sacudió la cabeza *COMO SI* despertara de un sueño» (25) / *«COMO SI* le hubieran soltado los resortes de la pena» (28) / «Una luz parda, *COMO SI* no fuera a comenzar el día, sino *COMO SI* apenas estuviera llegando el principio de la noche» (28) / «los pasos, *COMO DE* gente que ronda» (28) / «una luz asperjada, *COMO SI* el suelo debajo de ella estuviera anegado de lágrimas» (28) / «Llegó abrazándome, *COMO SI* ésa fuera la forma de disculparse» (31) / «corriendo con las piernas dobladas *COMO SI* fuera a ir de bruces» (32) / «con el pescuezo echado hacia atrás *COMO SI* viniera asustado» (32) / «Caían *COMO SI* el cielo estuviera lloviznando lumbre» (33) / *«COMO SI* la tierra se hubiera vaciado de su aire» (36) / *«COMO SI* se detuviera el mismo ruido de la conciencia» (36) / *«COMO QUE* estaban asesinando a alguien» (37) / «el último retumbaba *COMO SI* fuera de seda» (39) / *«COMO SI* las voces salieran de alguna hendidura» (46) / «Oí que ladraban los perros, *COMO SI* yo los hubiera despertado» (47) / *«COMO SI* estuvieran a la vuelta de la esquina» (47) / *«COMO SI* fueren mujeres las que cantaran» (50) «Los hombres *COMO SI* vinieran dormidos» (50) / *«IGUAL QUE SI* lo zangolotearan por dentro» (53) / *«COMO QUE* no encuentra acomodo» (53) / «sin mirar atrás, *COMO SI* hubiera dejado aquí la imagen de la perdición» (57) / «y flaca *COMO SI* le hubieran estirado el cuero» (58) / *«COMO SI* hubiera retrocedido el tiempo» (59) / «su respiración era despareja *COMO SI* estuviera entre sueños, más bien *COMO SI* no durmiera» (59) / «costales que olían a orines, *COMO SI* nunca los hubieran oreado al sol» (59) / «Su voz *PARECIA* abarcarlo todo» (61) / «donde se ventila la vida *COMO SI* fuera un murmullo; *COMO SI* fuera un puro murmullo» (63) / «apoyado en las paredes *COMO SI* si caminara con las manos» (63) / «parecían destilar los murmullos *COMO SI* se filtraran de entre las grietas» (63) / *«COMO SI* murmuraran algo al pasar», o *COMO SI* zumbaran contra mis oídos» (63) / *«COMO SI* la hubiera hundido en un montón de cera» (65) / «un gemido *COMO DE* cansancio» (66) / «arrastrando la vida, *COMO SI* esperara todavía algún milagro» (71) / «se detuvo un momento, *COMO SI* tuviera intenciones de volver a llamar» (71) / «Arrastrar de pisadas despaciosas *COMO SI* cargaran con algo pesado» (71) / *«COMO SI* rompieran un costal repleto» (71) / *«COMO SI* lo hubieran amortajado» (72) / «sin expresión ninguna, *COMO* ido» (72) / *«COMO SI* buscara su sombra para defenderse de la vida» (77) / «su cabeza se dobló *COMO SI* no pudiera sostenerse en él» (79) / *«COMO SI* lo rodeara la desventura» (79) / *«COMO SI* usted de antemano se la hubiera alquilado» (86) / «deshaciéndose en pedazos *COMO SI* rociara la tierra con nuestra sangre» (89) / *«COMO SI* la escudriñaran» (91) / «maullando quedito *COMO SI* tuviera hambre» (92) / «Se sentía *COMO SI* el agua hirviera sobre el agua» (93) / *«COMO SI* ya hubiera estado allí» (94) / «la quijada se desprendió *COMO SI* fuera de azúcar» (95) / pasaban en silencio por el cielo *COMO SI* caminaran rozando la tierra» (96) / «Mira *COMO SI* cruzara sus cabellos una sombra sobre el techo» (96) / *«COMO SI* durmiera» (99) / COMO SI la despedazaran hasta inutilizarla» (99) / «que gruñen *COMO SI* roncaran» (100) / *«COMO SI* entre ella y él se interpusiera la lluvia» (105) / *«CO-*

MO SI alguien tocara con los nudos de la mano» (110) / «Le temblaba el corazón *COMO SI* fuera un sapo» (111) / «*COMO SI* la estuvieran aporreando» (111) / «Sentía que se levantaba algo *ASI COMO* el calor de muchos hombres» (111-112) / «*COMO SI* lo correteara la prisa» (117) / «*COMO SI* estuviera detrás de un vidrio empañado» (119) / «*COMO SI* sus labios forzaran una sonrisa» (119) / *COMO SI* se hundiera en la noche» (120) / «*COMO SI* fueran mirones» (121) / «*COMO SI* se escondiera de la luz» (127) / «abría la boca *COMO SI* bostezara» (128) / «*COMO SI* hubiera sorbido diez litros de agua» (128) / «sus piernas la retuvieron *COMO SI* fuera de piedra» (129) / «su corazón se detenía y *PARECIA COMO SI* también se detuviera el tiempo» (129) / «se fue desmoronando *COMO SI* fuera un montón de piedras» (130).

2. *Los ambiguadores*

Conjunto de índices (lexemáticos, sintagmáticos...), formalizados discursivamente como cláusulas impersonales (eventuales, reflejas, gramaticalizadas...); fórmulas elípticas de naturaleza indefinida; abstracciones hipostasiadas con carga gnómico-proverbial; expresiones metonímicas y sinecdóquicas despersonalizadoras; designaciones atópicas y definiciones litóticas atenuadas; perífrasis hipotético-obligativas como recurso de una condicionalidad irreal; sustitutos indefinidos de tratamientos pronominales; lexías en función de «verba omnibus», muletillas coloquiales y clichés anfibológicos; conectores y encabezadores frasales denotativamente imprecisos; deícticos neutros apenas señalativos en correlación con indeterminaciones cuantificativas y relativas pseudopartitivas; sustantivaciones neutralizadoras de un sentido primario y equivalentes a circunloquios; fragmentaciones impresionistas por yuxtaposición de sintagmas nominales sin verbo expreso; situaciones dialógicas diseñadas sobre preguntas-respuestas no aclarativas; locativos adverbiales no identificativos; lexemas cargados de semas de opacidad (sombras, figuras borrosas, luz difusa, pálida luz, sol desfigurado) y onomatopeyismos asociados a la incertidumbre (bisbiseos, rumores, susurros...); situaciones contrastivas entre una interrogación directa y una respuesta no aclarativa; construcciones oracionales distributivas que refuerzan el halo de imprecisión. Ejemplos:

«me *DIJERON* que...» (7) / «*UN TAL* Pedro Páramo» (7) / «Se llama *DE ESTE MODO Y DE ESTE OTRO*» (7) / «Son los *TIEMPOS*, señor» (8) / «oí que me *PREGUNTABAN*» (8) / «volvía a oír *LA VOZ DEL QUE IBA* a mi lado» (8) / «Todo *PARECIA* estar *COMO EN ESPERA DE ALGO*» (9) / Pedro Páramo es definido como «*UN RENCOR VIVO*» (10) / «¿Cómo me dijo *AQUEL FULANO* que se llamaba esta yerba?» (11) / «Nos contaba cómo andaban LAS COSAS ALLA DEL OTRO LADO DEL MUNDO» (20) / «Lo cierto es que *ALGO* me obligó a ir a ver *QUIEN* era» (26) / «Si se lo dijera *A LOS DEMAS* de Comala *DIRIAN* que estoy loco» (26) / «*UNO* oye pasos que se arrastran» (27) / «*UNAS MANOS* estiran las cobijas» (27) / «*LA VOZ* sacude los hombros» (28) / «*SE OYEN* pasos que se arrastran» (28) / «y detrás de él *TAL VEZ* haya canciones» (29) / «asustado *POR ALGO*» (32) / «Esos *CHISMES* llegaron a la Media Luna» (32) / «Al rato llegaron más *CHISMES*» (33) / «*DICEN* que por allá anda el ánima. *LO HAN VISTO* tocando la ventana de *FULANA*»(33) / «*PUDO HABER SIDO* en la calle» (36) / «*ABRIERON* de par en par la puerta» (36) / «*DEBE DE* andar penando todavía» (37) / «*QUIZA* la casa estuviera deshabitada» (39) / «No me importa *CUANTO*, sino *A QUIEN*» (40) / «Le diría a la Lola *ESTO Y LO OTRO*» (41) / «*ABRIERON* y él entró» (45) / «no hay árboles. Los hubo en *ALGUN TIEMPO*» (46) / «cuando oyes platicar *A LA GENTE*» (46) / «*TAL VEZ* de tristeza» (47) / «Vi *UN HOMBRE* cruzar la calle» (47) / «*UNAS MUJERUCAS* que platicaban» (47) / «*DICEN POR AHI LOS DICERES*» (48) / «*DICEN* que todo es de él» (48) / «*RUIDOS. VOCES. RUMORES. CANCIONES LEJANAS*» (50) / «*AQUELLOS QUE DIJERON* andar per-

didos» (52) / «nos preguntará *COSAS*» (52) / «Se fue *POR ESOS RUMBOS*» (60) / «*TAL VEZ* no regrese» (60) / «oí que me decían desde *ALLA*» (60) / «se me acercaba y daba vueltas aquel *BISBISEO*» (64) / «sospechando que *ALGUIEN* me hubiera escondido a mi niño» (64) / «Y *QUIEN SABE QUE CLASE* de proposiciones le haría» (68) / «Al menos, *QUIZA, DEBEN SER* los mismos» (70) / «*DEBE ANDAR VAGANDO* por la tierra» (70) / «*RUMOR DE VOCES. ARRASTRAR* de pisadas despaciosas (...). *RUIDOS VAGOS*» (71) / «se acomidió a decir *UNO*» (72) / «sólo se oyó *UN MURMULLO*» (80) / «donde murió mi madre hace ya *MUCHOS AÑOS*» (80) / «*DIJERON:* es *TANTO*» (82) / «Oí a *ALGUIEN* que hablaba. *UNA VOZ DE MUJER*» (82) / «*UNOS DICEN* que estaba loca. *OTROS*, que no» (83) / «*DEBE ESTAR* muerto *HACE MUCHO*» (83) / «Parece que va a decir *ALGO. SE OYE* un *MURMULLO*» (83) / «*ESO* viene de *MAS LEJOS, DE POR ESTE OTRO RUMBO*» (85) —*¿QUIEN SERA? —VE TU A SABER. ALGUNO DE TANTOS*» (83) / *SE DICE* casi acabó con los asistentes a la boda» (84) / «*NUNCA SE SUPO DE DONDE* había salido la bala» (84) / «—¿Y de *QUE* se queja? —Pues *QUIEN SABE*» (84) / «*UNOS DICEN* que porque ya estaba cansado, *OTROS* que porque le agarró la desilusión» (85) / «Me *DICEN* que salieron de Mascota. Y *UNOS* me dicen que *PARA ACA* y *OTROS* que *PARA ALLA*» (87) / «*SE DECIA* que había *GENTE* levantada en armas. Nos llegaban *RUMORES*» (87) / «—¿No lo crees? —*PUEDE SER*» (89) / «seguida por las miradas en hilera de aquel *MONTON* de indios» (91) «Sólo *SE VEIAN* las *SOMBRAS*, sólo *ADIVINABA. SUPUSO* que (...) *ESTARIA* dormida» (91) / «*PARECE SER* un aullido humano; pero *NO PARECE SER* de ningún ser humano» (92) / «—¡Justina!— le *DIJERON*» (92) / «*HAN* abierto la puerta (...) Siente pequeños *SUSURROS*» (96) / «Y la *FIGURA BORROSA* de aquí enfrente» (96) / «Una *LUZ DIFUSA*» (97) / «observando a través de la *PALIDA LUZ*» (99) / Aparecieron los *HOMBRES* (...) preguntó *UNO* (...) Pero *OTRO* le interrumpió» (101) / «porque sus pies (...) *PARECIAN* envolverse en *ALGO;* que *ALGUIEN* los envolvía en *ALGO*» (104) «Y su figura era *BORROSA*, ¿o se hizo *BORROSA* después?» (105) / «Y el asesinato que cometió con *AQUEL HOMBRE, ¿COMO SE APELLIDABA?*» (109) / «sobre la cara de *ALGUNOS HOMBRES*» (112) / «El *RUMOR* que hace *LA GENTE* al despertar» (114) / «Pero *DICEN* que los muertos no se quejan» (115) / «*DICEN* que ya no conocía *A LA GENTE*, y *DIZQUE* hablaba sola» (116) / «mirando cómo *LA SOMBRA DE UN HOMBRE* cruzaba la plaza» (116-117) / «*DICEN* que los pensamientos (...) (118) / «Más *ALLA*, en las *SOMBRAS, UN PUÑO DE MUJERES*» (120) / «*SE OYO* el sollozo de *UNA DE LAS MUJERES ESCONDIDAS EN LA SOMBRA*» (120) / «*ALGUNOS* creyeron que *LLAMABAN* para la misa grande» (121) / «hasta que *AQUELLO* se convirtió en un *LAMENTO RUMOROSO DE SONIDOS. LOS HOMBRES* gritaban para oír lo que querían decir» (121) / «Comenzó a llegar *GENTE DE OTROS RUMBOS* (...) Y aun *DE MAS LEJOS. QUIEN SABE DE DONDE*» (121) *SE CAMINABA* con los pies descalzos; *SE HABLABA* en voz baja (...) *SE JUGABA* a los gallos, *SE OIA* la música» (122) «Ven a ver qué quiere *ESE HOMBRE*» (126) (SE TRATA DE ABUNDIO) / «llegó frente a la *FIGURA DE UN SEÑOR*» (126) (ABUNDIO FRENTE A PEDRO PARAMO) / «Quiso levantar su mano para *ACLARAR LA IMAGEN*» (129) / «saltaban de un recuerdo a otro, *DESDIBUJANDO* el presente» (129) / «tenía miedo de las noches que le llenaban de *FANTASMAS LA OSCURIDAD*» (129).

3. *Los semas y la metábasis de privación*

Rulfo salpica el texto de seriaciones anafóricas y reduplicativas (con múltiples variantes retóricas: poliptoton, epanadiplosis, geminaciones, plenasmos, epímone...), que actúan como auténticos transpositores semánticos cuyos semas de privación, ideación devalorativa, etcétera, refuerzan el aura de surrealidad y onirismo. Algunas de las valencias de estas palabras-clave y sintagmas lexicalizados (figura del datismo)

serían: Haces correlativos de términos negativos de connotaciones execratorias o conminativas en consonancia con el patetismo; signos indiciales para la caracterización prosopográfica o etopéyica; contrastes entre una prótasis y una apódosis de tipo comportamental; metaforizaciones plástico-visualizadoras de sensaciones abstractas; codas cuasi epifonémicas en forma de expresiones conclusivas elípticas; disonancias que remiten a la dualidad opositiva «ser» / «parecer»; aglutinaciones que irrealizan situaciones paradójicas gracias a la coordinación negativa; tiradas monologísticas que se contaminan de tragicidad y nihilismo por la reduplicación de sinónimos en gradación climática ascendente o descendente; juicios asertóricos con los que la ambiguación cobra visos alucinatorios; sustitutos de lexemas dominantes (NO / NUNCA / NADIE / NADA / JAMAS...), por construcciones modales relacionadas con el polo negativo de la correlación «posibilidad» / «imposibilidad», «concreción» / «abstracción», «continuidad» / «discontinuidad», «conocimiento» / «desconocimiento», «coherencia» / incoherencia», «comunicación» / «incomunicación»; juicios de negatividad entitativa en cuanto gestos despronominalizadores (en boca del cacique) o desrealizadores por ser reflejo de un voluntarismo transido de pesimismo (caso de Dorotea y Eduviges); bruscas antítesis entre realidades no concordes (Juan y el recuerdo/olvido de su madre...); bisemias, dilogías, equívocos y designaciones quiasmáticas y en oxímoron; distractores de la monosemia textual..., fenómenos todos que constituyen auténticos estilemas codificados y que, por ser numerosísimos, no ejemplificamos.

4. *Las metáforas especulares*

La refracción de una realidad que ha sido sistemáticamente descompuesta con óptica cubista de planos yuxtapuestos, se manifiesta en el texto gracias a diferentes tecnicas especulares (sensórea, conceptual...) que coadyuvan a liquidar los posibles restos de una objetividad desquiciada: El eco como multiplicador de efectos contradictorios; el vicarismo de ciertos actantes (Juan y la visión interpósita); disonancias que provocan desconcierto y pérdida del principio de realidad; duplicados tenebristas como producto de la atmósfera delicuescente (Dorotea y el grito oído por Juan; Damiana y Juan...); onomatopeyismos traducibles en armónicos apenas registrables acústicamente; corporeizaciones de lo evanescente, lo fantasmático, lo fugitivo (sombras...); reflejos de entidades no materializables en relación directa con la percepción estroboscópica de la realidad objetiva o subjetiva (motivo del ensimismamiento). Ejemplos:

> «oyendo el trote *REBOTADO* de los burros» (8) / «Traigo *LOS OJOS CON QUE ELLA MIRO ESTAS COSAS*, porque *ME DIO SUS OJOS PARA VER*» (8) / «Mis pisadas huecas *REPITIENDO* su sonido en las paredes encaladas» (11) / «Su sombra corrida hacia el techo, larga, *DESDOBLADA*. Y las vigas del techo *LA DEVOLVIAN EN PEDAZOS, DESPEDAZADA*» (19) / «Tal vez sea algún *ECO* que está aquí encerrado» (37) / «Este pueblo está lleno de *ECOS*» (45) / «Me contestó el *ECO*: «... ¡ana... neros! ... ¡ana... neros!» (47) / «—¡Ey, tú —llamé. —¡Ey, tú! —me respondió *MI PROPIA VOZ*» (47) / «Y las sombras. El *ECO* de las sombras» (51) / «Las paredes *REFLEJANDO* el sol de la tarde. Mis pasos *REBOTANDO* contra las piedras» (59) / «se entretuvo mirando en los remansos *EL REFLEJO* de las estrellas» (73)...

5. *La percepción estroboscópica de la objetividad*

Las múltiples transgresiones procedentes de la fusión ilusoria entre un sujeto y unos objetos simultáneamente autónomos; el enmascaramiento laberíntico (las máscaras como sub o hiperrealidad) que hace de la causalidad una estructura-dédalo; la fascinación onanista por la escatología como absoluto anonadamiento..., se materializan en una contridicción metódica de la que éstas serían las principales incardinaciones textuales:

5.1. *La hipnosis y la trasposición visionaria:* El ensueño en cuanto estado soporífero que confunde y amalgama los datos de la conciencia y la vigilia; la somnolencia larval y narcótica del estado de duermevela que difumina contornos y trastrueca relaciones de jerarquización o subordinación en los límites mismos de la pesadilla, son algunos de los mecanismos parásitos que vehiculan la incongruencia sensórea y la discordancia imaginística o conceptual. Ejemplos:

> «Hasta ahora pronto cuando comencé a llenarme de *SUEÑOS»* (7) / «Los ojos reventados por el *SOPOR DEL SUEÑO»* (8) / «el *SUEÑO* es muy buen colchón para el cansancio» (14) / SALTAPERICO ERA «un provocador de *SUEÑOS»* (21) / «Ella sacudió la cabeza como si despertara de un SUEÑO» (25) / «pero el cuerpo se afloja y cae *ADORMECIDO,* aplastado por el peso del *SUEÑO»* (27) / «que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del SUEÑO» (28) / «Ya iba siendo dominado por *EL SUEÑO* cuando se sentó en la cama» (35) / «Allí me senté en el suelo a esperar *EL SUEÑO»* (36) / «Los hombres como si vinieran *DORMIDOS»* (50) / «Me han pasado tantas cosas, que mejor quisiera *DORMIR»* (51) / «como las que se oyen durante *LOS SUEÑOS»* (52) / «Ya nadie dice nada. Es *EL SUEÑO»* (52) / «Noté que su respiración era dispareja como si estuviera entre *SUEÑOS,* más bien como si no durmiera y sólo imitara los ruidos que produce *EL SUEÑO»* (59) / «Y todo fue culpa de un maldito *SUEÑO»* (64) / «El padre Rentería (...) parecía salir de sus *SUEÑOS»* (78) / «y que palpitó para arrullar mis *SUEÑOS»* (81) / «estará removiéndose entre *EL SUEÑO»* (82) / «Ya te he dicho que yo no *SUEÑO* nunca» (92) / «Yo no he gritado, Susana. Has de haber estado *SOÑANDO»* (92) «Está otra vez *SOÑANDO* mentiras, Susana» (92) / «metida siempre en su cuarto, DURMIENDO» (99) / «y que había dejado caer al suelo cuando ya no pudo soportar *EL SUEÑO»* (105) / «Esa noche volvieron a sucederse *LOS SUEÑOS»* (105) «la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo *SUEÑO»* (105) / «Si al menos fuera dolor el que sintiera ella, y no esos *SUEÑOS* sin sosiego, esos interminables y agotadores *SUEÑOS»* (106) / «Susana San Juan estaba nuevamente *DORMIDA»* (115) / «Voy a dormir llevándole *AL SUEÑO* estos pensamientos» (118) / «Le han de haber encargado que viniera a quitarme *EL SUEÑO»* (118) / «Estoy tranquila y tengo mucho *SUEÑO»* (120) / «¿Qué haré después para encontrar*LO* (EL SUEÑO)/» (118) / «Se había olvidado del *SUEÑO* y del tiempo» (123).

5.2. *La analítica desintegradora:* Indefectiblemente, la consecuencia de la mixtificación y la hipóstasis de la realidad no puede ser otra que la estroboscopia perceptiva como liquidación de unas relaciones presididas por el «nescio» que todo lo supone (la hipótesis como liturgia veridictoria no racional, sino intuitiva) y de todo desconfía y sospecha; de ahí estas notaciones: Antítesis quiasmáticas que instituyen una captación desnortada; el reflejo del reflejo como evanescencia (Juan «ve» con los ojos de su madre); difuminados impresionistas donde lo lumínico desvanece realidades en un espejismo delicuescente; designativos connotados de ambigüedad e imprecisión para perfilar la fantasmagoría; actos reflejos producto de reacciones impulsivas que no obedecen sino a impresiones de tipo subconsciente o a un automatismo indiciado por

la relación de implicación entre una causa y su efecto; sensismo metaforizante por medio del cual el principio de la escisión óntica queda legitimado (Dorotea, por ejemplo, percibe el alejamiento de su alma como abandono extrañado y objetivado); la acústica del silencio en tanto eje contrastivo entre realidad externa/realidad interna; los sincretismos crono/topológicos (Fulgor sincopa el tiempo en relación con Pedro —niño y adulto—) por asociación de elementos de procedencia no unívoca (los «disjecta membra»); visualizaciones metaforizantes como consecuencia de errores de presuposición; valoraciones prolépticas (el hysteron-proteron) resultantes de un falso análisis del propio espectro sensóreo; hiperbolizaciones que magnifican ciertas impresiones (Juan se ve obligado a sorber el aire que sale de su boca para no asfixiarse); paralelismos entre exterioridad e interioridad. (El padre Rentería y su visión apocalíptica de la caída de las estrellas); aprehensiones de sensaciones olfativo-gustativas de sentido fóbico; choques abruptos entre una aseveración inmediatamente negada; dinamización expresionista de lo abstracto y mental (secuencia de las ideas de Susana y su corretear; Abundio y su percepción de la tierra como una esfera inasible); el fenómeno de la «contradictio» como dualidad que relativiza un mismo fenómeno (para Eduviges, Abundio es sordo; según Juan, «Este de que hablo oía bien», pág. 20; Susana afirma que su gato le ha impedido conciliar el sueño, mientras que Justina asevera que ha estado con ella toda la noche; los habitantes de Comala interpretan festivamente lo luctuoso —la muerte de Susana—). Ejemplos:

> «Habíamos dejado *EL AIRE CALIENTE* allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro *CALOR SIN AIRE*» (9) / «Y dio un pajuelazo contra los burros, *SIN NECESIDAD, YA QUE LOS BURROS IBAN MUCHO MAS ADELANTE DE NOSOTROS*» (10) / «*OIA CAER MIS PASOS* sobre las piedras redondas» (11) / «Y que si yo *ESCUCHABA SOLAMENTE EL SILENCIO*, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio» (12) / «Uno *OYE PASOS QUE SE ARRASTRAN*» (27) / «Ruidos *CALLADOS*» (28) / «Antes de esa hora *SENTI QUE HABIA DEJADO DE EXISTIR*» (31) / «*SINTIO* la envoltura de la noche cubriendo la tierra» (35-36) / «sólo el caer de la polilla y *EL RUMOR DEL SILENCIO* (36) / «Cuando caminas, *SIENTES QUE TE VAN PISANDO LOS PASOS*» (45) / «*SE VE* al viento arrastrando hojas de *ARBOLES*, cuando aquí como tú *VES, NO HAY ARBOLES*» (46) / «Porque las palabras que había *OIDO* hasta entonces, hasta entonces lo supe, *NO TENIAN NINGUN SONIDO, NO SONABAN, SE SENTIAN*» (52) / «Su voz parecía abarcarlo *TODO*. Se perdía *MAS ALLA DE LA TIERRA*» (61) / «*SIENTO* como si alguien caminara sobre nosotros» (66) / «Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. *SENTI* cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada (EL ALMA) a mi corazón» (71) / «Por encima de él sus *PENSAMIENTOS SE SEGUIAN UNOS A OTROS SIN DARSE ALCANCE NI JUNTARSE*» (72) / «—Hace calor, tío. —Yo *NO LO SIENTO*» (75) / «y ese *SABOR A SANGRE* en la lengua» (79) / «*CREO SENTIR* todavía el golpe pausado de su respiración (...) *CREO SENTIR* la pena de su muerte... *PERO ESTO ES FALSO*» (80) / «Yo *VEO BORROSA* la cara de la gente» (82) / «En la mente de Susana San Juan comenzaron *A CAMINAR LAS IDEAS*, primero lentamente, luego *SE DETUVIERON*, para después *ECHAR A CORRER*» (89) / «Allí estaba otra vez el *PESO*, en sus pies, *CAMINANDO POR LA ORILLA DE SU CUERPO*» (94) / «Entonces ella *NO SUPO DE ELLA*» (95) / «Miró de reojo al padre Rentería y *LO VIO LEJOS*» (119) (ABUNDIO) «Sentía que la tierra *SE RETORCIA, LE DABA VUELTAS Y LUEGO SE LE SOLTABA;* él corría para agarrarla, y cuando *LA TENIA EN SUS MANOS SE LE VOLVIA A IR*» (126).

5.3. *Las metaforizaciones plástico-expresionistas, vivificadoras, etc.:* En un universo

pluridegradado donde las equivalencias actúan como traspositores analógicos bajo el prisma de una mántica animista, no puede sorprender el hecho de que algunas de las constantes más significativas lo sean por su pertenencia a la thanatoforía (o thanatosemia: las referencias a la Muerte son tan abundantes, obviamente, que llegan a identificarse con el texto en cuestión) a las emblematizaciones de una heráldica y una estatuaria en estrecha correspondencia con el satanismo/angelismo, la humanización de lo no-humano y el tenebrismo dominante (Rulfo hace gala de una inequívoca preferencia por un cromatismo de la serie ciánica: ocres, negros, amarillos, grises...). Ejemplos:

> «Se me fue formando *UN MURO* alrededor de la esperanza» (7) / «Aquello está (...) en la mera *BOCA DEL INFIERNO*» (9) / «*ABRIO* sus *SOLLOZOS*» (19) / «como si se hubiera *ENCOGIDO EL TIEMPO*» (19) / «como si le hubieran soltado *LOS RESORTES DE LA PENA*» (28) / «Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera *LLOVIZNANDO LUMBRE* (...). *LLOVIA ESTRELLAS*» (35) / «Entonces el cielo *SE ADUEÑO* de la noche» (34) / «Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como *UNA HERIDA ENTRE LA NEGRURA DE LOS CERROS*» (51) / «sólo la noche *ENTORPECIDA* y *QUIETA, ACALORADA* por la canícula de agosto» (62) / «Duró varias horas luchando con sus pensamientos, *TIRANDOLOS AL AGUA NEGRA DEL RIO*» (73) / «estiró *LOS BRAZOS DE SU MALDAD* con ese hijo que tuvo» (74) / «Y los *GORRIONES REIAN*» (80) / «La lluvia amortigua los ruidos (...) *HILVANANDO EL HILO DE LA VIDA*» (92) / «Allá en los campos *LA MILPA OREO SUS HOJAS Y SE ACOSTO SOBRE LOS SURCOS PARA DEFENDERSE DEL VIENTO*» (97) / (EL VIENTO) «de noche, *GEMIA, GEMIA* largamente» (96) / «El cielo estaba lleno de *ESTRELLAS, GORDAS, HINCHADAS DE TANTA NOCHE*» (110) / «oyó (...) la *NOCHE QUIETA DEL TIEMPO DE AGUAS*» (112) / «casi se oyen *LOS GOZNES DE LA TIERRA* que giran enmohecidos (114) / «y afuera *CHISPORROTEABA EL SOL*» (115) / «Y se volvió a hundir en la *SEPULTURA DE SUS SABANAS*» (116) / «*EL SILENCIO VOLVIO A CERRAR LA NOCHE* sobre el pueblo» (118) / «Después volvió al *LUGAR DONDE HABIA DEJADO SUS PENSAMIENTOS*» (129) / «tu cuerpo *TRANSPARENTANDOSE EN EL AGUA DE LA NOCHE*» (129) / «se fue desmoronando *COMO SI FUERA UN MONTON DE PIEDRAS*» (130) (117).

7. Conclusiones

Pedro Páramo obedece a los aprioris de toda metafísica del tiempo elegíaco (nostalgia de los paraísos perdidos) que sacraliza su objeto (Páramo y la infancia-fetiche; Dolores y su Comala idílica...) al operar con un «cogito» sistematizado gracias a distintas sinonimias oníricas y fantasmáticas: El «somniloquio» y la «metamnesia» (118) son marcas inequívocas del instinto de muerte (la tanatoforía) dominante, connotadores de una concepción cataclísmica y climatérica del universo en cuanto contradicción y antinomia. Rulfo se presenta, en consecuencia, como un apologeta de la filosofía de la no-significación del mundo aprisionado en una subjetividad que se devora a sí misma: los actantes rulfianos aparecen desligados de su base social e

---

117 Todas las referencias hechas al texto remiten a *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. Ed. Planeta. Barcelona, 1969.

118 Cf. G. BACHELARD (1982), 164 y *passim*.

histórica, ensimismados y acosados por unos valores absolutos cuyas notaciones categoriales no pueden ser otras que las del pesimismo fatalista, el quietismo, etc., y sus correlatos; tras de ellos se adivina a Schopenhauer (la historicidad es una pura apariencia —el velo de Maya—; el egoísmo, moral individualista antropológicamente considerada; la pasividad social, reflejo de la anomia y la alienación no problematizada; el idealismo subjetivo berkeleyano y el solipsismo monista; el irracionalismo de la equiparación analógica de la cosa en sí con la voluntad mixtificada —identidad del micro y el macrocosmos—), Kierkegaard (identidad sujeto-objeto; deshistorización y desocialización del Yo trascendental, la objetividad devaluada en fatalismo y agnosticismo; el absurdo, emanación de una conducta informada por la desesperación y la nada; el «pathos» de la subjetividad como fundamento primero y último de la verdad), Nietzsche (lo asistemático y el relativismo agnosticista, lo dionisíaco y lo irracional-intuitivo frente a la razón y la causalidad; el eterno retorno como triunfo mitémico y metahistórico del ser sobre el devenir...), Heidegger (la existencia como humillación, la intuición eidética y los «existenciarios», el anonimato del «uno» y la desmundaneización del tiempo «real» más allá incluso de la «durée» bergsoniana por ser una finitud lacerante condicionada por el ser-para-la-muerte...), Jaspers (el «habitáculo» y el nihilismo relativista que llevan al fracaso y al laberinto...), Kafka (lo paradójico, grado supremo de la ambigüedad y el absurdo existenciales), B. Vian o L. F. Celine (espejos que reflejan espejos), S. Beckett (y su cita preferida de Demócrito: «Nada es más real que la nada») o A. Camus («No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio» *El mito de Sísifo).* Como exclamaba, enfática y epifonémicamente, A. Rimbaud: «¡El aire del infierno no soporta los himnos!» *(Una temporada en el Infierno).*

Y basta.

JULIO CALVIÑO IGLESIAS
Ayala. Conjunto Victoria 22-I 2.º
29002 MALAGA

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

A) FUNDAMENTACION TEORICA

AA. VV. (1974a): *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México. Siglo XXI.

AA. VV. (1974b): *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

AA. VV. (1975): *Para una teoría del fetichismo literario*. Madrid. Akal.

AA. VV. (1976): *Literatura, Política y Cambio*. Buenos Aires. Caldén.

AA. VV. (1980): *La estética marxista-leninista y la creación literaria*. Moscú. Progreso.

ALTHUSSER, L. (1974a1): «Marxismo y humanismo», en AA. VV. (1974a), págs. 3-33.

— (1974a2): «Respuestas de L. Althusser», en AA. VV. (1974a), págs. 172-199.

— (1974b): «El conocimiento del arte y de la ideología», en AA. VV. (1974b), págs. 85-92.

— (1977): *Posiciones*. Barcelona. Anagrama.

AMBROGIO, I. (1975): *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid. Akal.

BACHELARD, G. (1973): *Epistemología*. Barcelona. Anagrama.

— (1982): *La poética de la ensoñación*. Madrid. FCE.

BADIOU, A. (1974): «Autonomía del proceso estético», en AA. VV. (1974b), págs. 93-117.

BALIBAR, E., y MACHEREY, P. (1975): «Sobre la literatura como forma ideológica», en AA. VV. (1975), págs. 23-46.

BARTHES, R. *et alii*. (1975): *Escrever... Para quê? Para quem?* Lisboa. Ediçoes 70.

— (1980): *S/Z*. Madrid. Siglo XXI.

BOZAL, V. (1976): «Introducción», en *Marx-Engels* (1976), págs. 9-40.

CALVIÑO IGLESIAS, J. (1983): «*El Llano en llamas* como metalengua». *Cuadernos del Norte*, año IV, número 21 (septiembre/octubre 1983), págs. 13-27.

— (1984): *Estructuras novelísticas y poder personal*. Madrid. Universidad Complutense.

CARUSO, P. (1969): *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan*. Barcelona. Anagrama.

CASTILLA DEL PINO, C. (1969a): *Psicoanálisis y Marxismo*. Madrid. Alianza Editorial.

— (1969b): *Un estudio sobre la depresión*. Barcelona. Península.

— (1979): *La incomunicación*. Barcelona. Península.

DELLA VOLPE, G. (1966): *Crítica del gusto*. Barcelona. Seix-Barral.

DERRIDA, J. (1971): *De la Gramatología*. Buenos Aires. Siglo XXI.

DODDS, E. R. (1983): *Los griegos y lo irracional*. Madrid. Alianza Editorial.

ECO, U. (1981a): *La estructura ausente*. Barcelona. Lumen.

— (1981b): *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

— (1981c): *Lector in fabula*. Barcelona. Lumen.

EGÓROV, A. (1978): *Problemas de la estética*. Moscú. Progreso.

FROMM, E. (1982): *El miedo a la libertad*. Barcelona. Paidós.

— (1983): *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Madrid. FCE.

GABEL, J. (1967): *Formas de alienación*. Córdoba (Argentina). Universidad de Córdoba.

GOLDMANN, L. (1962): *Investigaciones dialécticas*. Caracas. Universidad Central.

— (1975): *Para una sociología de la novela*. Madrid. Ayuso.

GREIMAS, A. J. (1973): *Semántica estructural*. Madrid. Gredos.

— (Coord.) (1976): *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona. Planeta.

— (1982): *Semiótica*. Madrid. Gredos.

HARNECKER, M. (1976): *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*. Madrid. Siglo XXI.

HENRIC, J. (1976): «Por una vanguardia revolucionaria», en AA. VV. (1976), págs. 49-64.

KOSIK, K. (1967): *Dialéctica de lo concreto*. México. Grijalbo.

KRISTEVA, J. (1974): *La révolution du langage poétique*. París. Seuil.

— (1978): *Semiótica* (2 vol.). Madrid. Fundamentos.

LACAN, J. (1972): *Escritos*. México. Siglo XXI.

LEENHARDT, J. (1975): *Lectura política de la novela*. México. Siglo XXI.

LOTMAN, Y. (1978): *Estructura del Texto Artístico*. Madrid. Istmo.

LUKÁCS, G. (1965): *Prolegómenos a una estética marxista*. México. Grijalbo.

— (1975): *La crisis de la filosofía burguesa.* Buenos Aires. La Pléyade.
— (1982): *Estética* (4 vol.). Barcelona. Grijalbo.
MACHEREY, P. (1974): *Para una teoría de la producción literaria.* Caracas. Universidad Central.
MANDEL, E., y NOVACK, G. (1973): *The marxist theory of alienation.* Nueva York. Pathfinder Press.
MARCUSE, H. (1981): *El hombre unidimensional.* Barcelona. Ariel.
MARX-ENGELS (1976): *Textos sobre la producción artística.* Madrid. Alberto Corazón.
PÉREZ GALLEGO, C. (1973): *Morfonovelística.* Madrid. Fundamentos.
— (1975): *Literatura y contexto social.* Madrid. SGEL.
PRÉVOST, E. (1973): *Littérature, politique, ideologie.* París. Ed. Sociales.
RASTIER, F. (1976): «Sistemática de las isotopías», en Greimas, A. J. (1976), págs. 107-140.
RODRÍGUEZ, J. C. (1974): *Teoría e historia de la producción ideológica.* Madrid, Akal.
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (ed.) (1970): *Estética y Marxismo* (2 vol.), México, Era.
SCHAFF, A. (1979): *La alienación como fenómeno social.* Barcelona, Crítica/Grijalbo.
SOLLERS, PH. (1976a): «El reflejo de reducción», en AA.VV. (1976), págs. 37-47.
— (1976b): «Respuestas» en AA.VV. (1976), págs. 93-105.
— (1976c): «Respuestas de *Tel Quel* a *La Nouvelle Critique»,* en AA.VV. (1976), págs. 107-113.
— (1976d): «La escritura, función de transformación social», en AA.VV. (1976), págs. 115-123.
SUBIRATS, E (1979): *Figuras de la conciencia desdichada,* Madrid, Taurus.
TIMOFÉIEV, L. (1979): *Fundamentos de teoría de la literatura,* Moscú, Progreso.
TODOROV, T. (1974): *Literatura y significación,* Barcelona, Planeta.
VERNIER, F. (1975): *¿Es posible una ciencia de lo literario?,* Madrid, Akal.
ZIOLKOWSKI, TH. (1980): *Imágenes desencantadas,* Madrid, Taurus.
ZIS, A. (1982): *Fundamentos de la estética marxista,* Moscú, Progreso.

B) SOBRE *PEDRO PARAMO*

AA.VV. (1969): *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo.* La Habana, Casa de las Américas.
ALEGRÍA, F. (ed.) (1964): *Novelistas contemporáneos Hispanoamericanos,* Boston, D. C. Health and Co.
ANDERSON IMBERT, E. (1966): *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (Vol. II), México, FCE.
ARANGO, M. A. (nov. 1978): «Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 341, págs. 401-412.
ARENAS, R. (1969): «El páramo en llamas», en AA.VV. (1969), págs. 60-63.
ARIZMENDI, A. L. (marzo/abril, 1971): «Alrededor de *Pedro Páramo». Cuadernos Americanos,* año XXVI, Vol. CLI, núm 2, págs. 218-223.
ARMAND, O. (1974): «Sobre las comparaciones de Rulfo», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 337-346.
BASTOS, M. L., y MOLLOY, S. (agosto, 1978): «El lenguaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo». Hispamérica,* Año VII, número 20, págs. 3-24.
— (enero-junio, 1978): «Clichés lingüísticos y ambigüedades en *Pedro Páramo». Revista Iberoamericana,* XLIV, núms. 102-103, págs. 31-44.
BELL, A. S. (marzo, 1966). «Rulfo's *Pedro Páramo:* A Vision of Hope». *Modern Language Notes,* LXXXI, 2, págs. 238-245.
BELLINI, G. (1973). «Realtá e irrealtá in *Pedro Páramo»* en *Il Laberinto Mágico. Studi sul «nuovo romanzo» Ispanoamericano.* Milano. Cisalpino/Goliardica, págs. 17-52.
BENEDETTI, M. (1973): «Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo», en *Letras del continente mestizo.* Montevideo, Arca, págs. 132-142.
BENÍTEZ ROJO, A. (1969): «Rulfo, duerme y vela», en AA.VV. (1969), págs. 64-71.
BLANCO AGUINAGA, C. (1969): «Realidad y estilo de Juan Rulfo». *Revista Mexicana de Literatura,* I, 1, págs. 59-86; reproducido en LAFORGUE, J. (ed) (1969), *Nueva novela latinoamericana* (I). Buenos Aires, Paidós, págs. 85-113; aparece, asimismo, en SOMMERS, J. (1974), págs. 88-116.
BRAVO, J. A. (1978): «Pedro Páramo de Juan Rulfo. Invitación al acto lúdico. Gigantismo y fragmentos de temas constantes», en *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual.* Lima, Editoriales Unidas, págs. 119-141.

BROTHERSTON, G. (1977): «Province of dead souls: Juan Rulfo», en *The emergence of the Latin American Novel*. Cambridge. Cambridge Univ. Press, págs. 71-80.

BRUSHWOOD, J. S. y GARCIDUEÑAS, J. R. (1959): *Breve historia de la novela mexicana,* México, Andrea.

— (1975): *The Spanisch American Novel: A Twentieth-Century Survey*. Austin. University of Texas Press.

CAMPOS, J. (1961): «¿Realismo mágico o realismo crítico?». *Nuestra Década,* I, págs. 802-811; reproducido fragmentariamente en AA.VV. (1969), págs. 156-158, asimismo, en *Revista de la Universidad de México,* XV, núm. 5 (enero, 1961), págs. 4-8.

— (1965). «El mundo absorto de Juan Rulfo», en *La imagen en el espejo,* México, UNAM, págs. 167-171.

CASTELLANOS, R. (mayo, 1964): «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», *Hispania,* XLVII, núm. 2, págs. 223-230.

CODDOU, M. (septiembre, 1971): «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo». *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 2, págs. 139-158; reproducido en GIACOMAN, H. F. (ed.) (1974), págs. 61-89.

COLINA, J. DE LA (oct./nov., 1964): «Notas sobre Juan Rulfo». *Casa de las Américas,* IV, núm. 26, págs. 133-138; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 47-56.

— (Abril, 1965): «Susana San Juan (El mito femenino en *Pedro Páramo)». Revista de la Universidad de México,* XIX, 8, págs. 19-21; reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 60-66.

CUZA MALÉ, B. (1969): «Juan Rulfo, realismo por medio», en AA.VV. (1969), págs. 57-59.

CHÁVARRI, R. (abril, 1966): «Una novela en la frontera de la vida y la muerte». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 196, págs. 174-179; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 249-253.

CHUMACERO, A.: (abril, 1955): «El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Revista de la Universidad de México,* IX, 8, págs. 25-27; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 106-109.

DIDIER JAÉN, T. (1967a): «La estructura lírica de *Pedro Páramo». Revista Hispánica Moderna,* XXXIII, págs. 224-231.

— (1967b): «La evocación lírica en *Pedro Páramo». Idea, Artes y Letras,* XVIII, núms. 67-68 (enero/junio, 1967), 1, 11, 12; reproducido, con el título de «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo»,* en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 191-205.

DOMÍNGUEZ PUENTE, C. (1980): «La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 2-3, págs. 57-60.

DORFMAN, A. (1972): «En torno a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Imaginación y violencia en América.* Barcelona. Anagrama, págs 199-212; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 147-158.

EAST IRBY, J. (1957): *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.* Tesis mimeografiada. UNAM. Escuela de Verano, págs. 132-163 para Juan Rulfo.

EMBEITA, M. J. (marzo/abril, 1967): «Tema y estructura en *Pedro Páramo». Cuadernos Americanos,* año XXVI, Vol. CLI, núm. 2, págs. 218-223.

ESTRADA, R. (enero/abril, 1965): «Los indicios de *Pedro Páramo». Universidad de San Carlos,* XLV, págs. 67-85; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 110-132.

FERRER CHIVITE, M. (1972): *El laberinto mexicano de/en Juan Rulfo.* México, Novaro.

FREEMAN G. R. (1970): «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo»,* en *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Paramo.* Cuernavaca. CIDOC. Cuaderno 47, págs. 2/1-2/23; reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 67-75.

— (1974). «La escatología de *Pedro Páramo»,* en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 257-281.

FRANCO, J. (1974): «El viaje al país de los muertos», en SOMMERS, J. (1974), págs. 117-140.

FRENK, M. (julio, 1961): *«Pedro Páramo:* Novela moderna». *Revista de la Universidad de México,* XV, 11, págs. 18-21; aparece en *Casa de las Américas,* II, núms. 13-14 julio/octubre 1962, págs. 88-96; y reproducido en AA.VV. (1969), págs. 84-95, y en SOMMERS, J. (1974), págs. 31-43.

FUENTES, C. (1969): *«Pedro Páramo* y los grandes mitos universales» en *La nueva novela hispanoamericana.* México, JOAQUÍN MORTIZ, págs. 15-17; reproducido en SOMMERS, J. (1974) bajo la rúbrica *«Pedro Páramo»,* págs. 57-59.

GALLO, M. (1975): «Realismo mágico en *Pedro Páramo»* en *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* Michigan State University Press, págs. 103-111.

GERTEL, Z. (1970): *La novela hispanoamericana contemporánea.* Buenos Aires, Columba.

GIACOMAN, H. F. (ed.) (1974): *Homenaje a Juan Rulfo.* Madrid/Nueva York. Anaya/Las Américas Publishing.

GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (1980): *Claves narrativas de Juan Rulfo.* León. Colegio Universitario de León.

GUTIÉRREZ MARRONE, N. (1978): *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico.* Nueva York. Bilingual Press.

GYURKO L. A. (otoño, 1972): «Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of *Pedro Páramo». Hispanic Review,* XL, 4, págs. 451-466.

HARSS, L. (1977): «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», en *Los Nuestros.* Buenos Aires, Sudamericana, págs. 301-337.

KENT LIORET, E. (octubre/diciembre, 1974): «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo». *Revista Iberoamericana,* número 89, págs. 693-705.

LAGUERRE, E. A. (1974): «Dos visiones del infierno ("Vidas secas" y "Pedro Páramo")», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 363-372.

LANGFORD, W. M. (1972): «Juan Rulfo, Noveslist of Dead», en *The Mexican Novel Comes of Age.* Notre Dame University Press, cap. VI.

LANGOWSKY G. J. (1982): «El automatismo controlado. Juan Rulfo, *Pedro Páramo»* en *El Surrealismo en la ficción hispanoamericana,* Madrid, Gredos, págs. 153-167.

LEAL, L. (1964): «La estructura de *Pedro Páramo». Anuario de Letras.* UNAM, Año IV, págs. 287-294; reproducido en AA.VV. (1969), págs. 96-105; en SOMMERS, J. (1974), págs 44-54; y en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 13-22.

— (1978): «Juan Rulfo» en AA.VV. *Narrativa y crítica de nuestra América,* Madrid, Castalia, págs. 258-286.

LEVINE, S. J. (febrero, 1971): *«Pedro Páramo* y *Cien Años de Soledad:* un paralelo». *Revista de la Universidad de México,* XXV, 6, págs. 18-24; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 175-187.

LURASCHI, I. A. (febrero, 1976): «Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 308, págs. 5-29.

MARTÍNEZ, P. (1973-1974): «Técnicas del testigo-oyente en los monólogos de Rulfo». *Anales de Literatura Hispanoamericana,* Vol. II, núms. 2-3, págs. 555-568.

MIRÓ, E. (1970): «Juan Rulfo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 246, págs. 600-637.

MORENO-DURÁN, R. H. (1976): «La sublimación y la expresión del mito», en *De la Barbarie a la Imaginación,* Barcelona, Tusquets, págs. 241-252.

NARVÁEZ, C. R., y PONZO, A. L. (1977): «Los niveles de narración en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo». *Románica,* Vol. XIV, págs. 57-64.

O'NEILL, S. (1974): *«Pedro Páramo»,* en GIACOMAN H. F. (1974), págs. 285-322.

ORTEGA, JOSÉ (1976): «Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo.* Madrid, Porrúa Turanzas, págs. 9-23.

ORTEGA, JULIO (1969): *«Pedro Páramo»,* en *La contemplación y la fiesta.* Caracas. Monte Avila, págs. 17-30; reproducido en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 135-145.

PASSAFARI, C. (1968): «El realismo mágico en Juan Rulfo», en *Los Cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947.* Rosario, Universidad Nacional del Litoral, págs. 72-92.

PAZ, O. (1967): *Corriente alterna.* México, Siglo XXI.

— (1982): *El laberinto de la soledad.* Madrid, FCE.

PERALTA, V., y BEFUMO BOSCHI, L. (1975): *Rulfo. La soledad creadora.* Buenos Aires, G. Cambeiro.

PORTAL, M. (1980): «Juan Rulfo. *Pedro Páramo»,* en *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana,* Madrid, Espasa-Calpe, págs. 207-223.

— (1981): *Análisis semiológico de Pedro Páramo,* Madrid, Narcea.

PUPO-WALKER, E. (noviembre, 1969): «Personajes y ambiente en *Pedro Páramo». Cuadernos Americanos,* XXVIII, núm. 167, págs. 194-204.

— (mayo, 1970): «Rasgos del lenguaje y estructuras en *Pedro Páramo»,* en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 160-171.

RAMÍREZ, A. (enero/marzo, 1974): «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo». *Revista Iberoamericana,* XL, 86, págs. 135-171.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, H. (1965): *El arte de Juan Rulfo,* México. INBA.

— (1973): «Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso», en *Narrativa Hispanoamericana,* Madrid, Gredos, págs. 102-105; reproducido en GIACOMAN (1974), págs. 23-38.

RODRÍGUEZ-LUIS, J. (dic., 1972): «Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 270, págs. 584-594.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1974): «Relectura de *Pedro Páramo*», en *Narradores de esta América,* Vol. II, Buenos Aires, Alfa, págs. 174-191.

ROFFÉ, R. (1973): *Juan Rulfo. Autobiografía armada,* Buenos Aires, Corregidor.

SACOTO SALAMEA, A. (1974a): «El personaje y las máscaras en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 375-383.

— (1974b): «Las técnicas narrativas», en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 387-394.

SCHNEIDER, L. M. (1971): «*Pedro Páramo* en la novela mexicana: Ubicación y bosquejo», en FLORES, R., y SILVA CÁCERES, R. (eds.) (1971). *La novela hispanoamericana actual.* Madrid/N. York. Anaya/Las Américas Publishing, págs. 123-144.

SERRA, E. (sept., 1973): «Estructura de *Pedro Páramo*». *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* III, 2, págs. 211-229.

SOMMERS, J. (1970): «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», en *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna,* Caracas, Monte Avila, págs. 93-236; reproducido, parcialmente, en SOMMERS, J. (1974), págs. 141-166; en LOVELUCK, J. (ed.) (1976), *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* Madrid, Taurus, págs. 153-171 y en GIACOMAN, H. F. (1974), págs. 39-60.

— (1973a): «Juan Rulfo. Entrevista». *Hispamérica,* II, 4-5, págs. 103-107.

— (1973b): «Los muertos no tiempo tiempo ni espacio» (Un diálogo con Juan Rulfo). *Siempre,* núm. 1.051, págs. VI-VII, reproducido en SOMMERS, J. (1974), págs. 17-22.

— (ed.) (1974): *La narrativa de Juan Rulfo,* México, Sep/Setentas.

TAGGART, K. T. (1982): «El tema de la muerte en *Pedro Páramo*», en *Yáñez, Rulfo y Fuentes: El tema de la muerte en tres novelas mexicanas,* Madrid, Playor, págs. 127-191.

VARELA JÁCOME, B. (1980): «Estructuras profundas en *Pedro Páramo*». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* núms. 2-3, págs. 383-407.

Dualidad y desencuentro en *Pedro Páramo*

I

Desde la publicación de *Pedro Páramo* en 1955, una vasta bibliografía crítica ha procurado sacar a la luz los múltiples significados que esta novela produce en cada nueva lectura y de acuerdo con la época en que ésta se practique. Su vigencia radica en que lejos de agotar las posibilidades de análisis, éstas aumentan con el tiempo de tal modo que la obra se reproduce y crece en la medida en que genera cada vez nuevos contenidos, inéditos e intrincados misterios que son estímulo para la imaginación crítica y para poner en marcha una interpretación más, sin importar si sus hallazgos pudieran coincidir o ser redundantes con respecto a otras lecturas anteriores o paralelas practicadas por otros lectores. Lo fundamental es la sugestión que provoca la obra para incitar a una aproximación adicional. A este respecto, *Pedro Páramo* es ya un «clásico» porque está recreándose continuamente en el acto de ser leído y a la vez está renovando sus propuestas o sugiriendo otras que implican la conjunción de lo real y lo presentido, de lo transparente y lo invisible, de lo singular y lo universal. Pues si por una parte hay una densidad de contenidos que remiten a la configuración histórica de México —como la orfandad, la carencia de identidad, la vigencia del feudalismo, la ausencia radical del otro, la presencia constante de la muerte, la prepotente ambivalencia del macho—, por la otra enlaza con una tradición temática recurrente, por lo menos, en la literatura occidental, como es la pérdida del Edén, la búsqueda del origen, la conciencia cristiana de la culpa, la dualidad del Padre, la amada imposible.

La importancia capital de esta novela radica, entonces, en el salto cualitativo que se ha operado a partir de elementos regionales que trascienden su propio campo semántico al estar revestidos de nuevas funciones y significados, al cumplir con otros objetivos que superan, en mucho, el mero acto de enunciar una determinada realidad. Así, a través de un cacique y de unos personajes vernáculos, vuelven a tener actualidad, en el ambiente rural mexicano, los mitos del pecado, la culpa, la caída, el retorno y la condenación. Realidad y mito establecen una estrecha relación en la que una y otro se unen para complementarse y ofrecer, de este modo, una imagen más compleja y rica de un contexto particular en cuanto que éste no está descrito, sino sólo sugerido o aludido, en ambos casos, subrayando su ambigüedad, para encontrar, por tanto, su verdadero valor connotativo dentro y no fuera del texto.

La novela nos propone la experiencia límite de fundar un orden en un espacio donde ha sido abolida la coherencia e impera la irracionalidad como es el de la realidad del país, verdadero centro motivador de su escritura, como lo ha estudiado extensa-

mente Jorge Ruffinelli [1]. Consecuentemente, no sólo existe una explícita equivalencia entre el entorno social y las referencias que se hacen de él por medio del material que Rulfo ha transformado literariamente para ofrecer una imagen catastrófica de la vida mexicana, sino que esta relación es más compleja y menos evidente por el hecho de que la estructura de la novela manifiesta un fragmentarismo que tiene el carácter indicativo de mostrar elípticamente la desintegración de la sociedad a la que alude.

Pero la fragmentación en Pedro Páramo es sólo aparente. Bajo la supuesta incongruencia que trastorna al lector común subyace un orden estricto de significados que se complementan, sea por semejanza o por oposición, para integrar unidades de sentido cuyas relaciones no surgen siempre de inmediato pues no dependen de factores causales ni están determinadas por enlaces evidentes o por precisiones cronológicas; tampoco por las voces narrativas, que sólo gradualmente descubren la identidad de sus referentes o por una interpretación realista de los problemas humanos. Son otras las coordenadas que rigen este entramado donde convergen tiempos, espacios, conceptos, símbolos y mitos que oponiéndose a veces entre sí encuentran, sin embargo, su correspondiente integración mediante funciones simétricas que tienen valor equivalente; así, por ejemplo, la búsqueda estéril del Padre es una acción paralela a la búsqueda no menos inútil de la Amada por parte del cacique, y la obsesión por Susana San Juan es, recíprocamente, el recuerdo erótico de Florencio que la domina. Es, en este constante juego de similitudes, emparentadas por idéntica pérdida y frustración, lo mismo que en la variedad de perspectivas y enfoques para presentar un mismo acontecimiento, así como en las diferentes historias que van yuxtaponiéndose hasta formar un solo coro de lamentos, donde radica el dinamismo de la novela, contraponiéndose, por consiguiente, la realidad plurivalente y trascendental del texto, que es obra artística, a la realidad inmóvil, anacrónica y enajenada, que es resultado de una política inhumana.

Pedro Páramo se erige, así, en una estructura cambiante a partir de un referente inmutable y opresivo como es el campo jalisciense. Su sensibilidad e intuición le permitieron a Rulfo captar, en las atrocidades de este medio, implicaciones relacionadas con el sinsentido de la existencia, es decir, con una concepción ideológica más general que tiene que ver con el destino del hombre y su razón de ser en la tierra. Su visión es, sin duda, trágica, porque la historia de México lo es de suyo con los rasgos más sobresalientes que la caracterizan como es la *dualidad* y el *desencuentro*. Dualidad porque a partir de un corte supuestamente vertical que infirió la conquista, en nuestro sincretismo, convergen la tradición hispánica, conformada de acuerdo con los fines del catolicismo, y la tradición indígena, sustrato oscuro y tumultuoso, como un río subterráneo, que es el invariante del inconsciente colectivo de la población indígena y mestiza. Bajo el relumbre de la modernidad, ese pasado ancestral acomete desde las sombras donde fue arrojado, asumiendo las más insólitas formas e investiduras: la violencia, la fatalidad, el estoicismo, la fantasía escatológica, el folklore santuario, la convivencia de vivos y muertos, el sacrificio; todas estas fuerzas reprimidas que sólo la Revolución liberó momentáneamente para devolverlas a las profundidades de

[1] JORGE RUFFINELLI: *El lugar de Rulfo,* Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980.

nuestro ser, a su anonimato, sin conseguir integrar la parte oculta y desdeñada, pero viva, con la parte modificada y aceptada, pero ajena, por lo que la máscara sustituyó al rostro [2], son la materia básica y elemental actuante como presencia arrolladora en *Pedro Páramo*. Esas pordioseras estériles, esos hijos sin padre reclamando afecto, esos hombres violentos y feroces que destrozan honras y asesinan, esos seres humillados que padecen sin esperanza, esas inmolaciones inútiles de hombres y mujeres signados por la fatalidad de no hacer viables sus ensoñaciones, esas crueldades infligidas y recibidas que crean la atmósfera opresiva del relato, conducen al origen de la irracionalidad que tiñe nuestro curso histórico como confluencia de lo indígena y lo español.

No es posible pasar por alto la intrahistoria del país al tratar de encontrar razones que expliquen la originalidad de esta novela, pues es bien sabido que el mito empieza donde la historia termina o calla cuando no responde a nuestras preguntas. Es entonces en el mito donde podemos reconocernos y reencontrar las raíces perdidas. Desde este punto de vista, *Pedro Páramo* consigue alcanzar la dimensión del mito al trascender la descripción realista y testimonial fundiendo la tradición indígena y occidental en personajes, temas, motivos y acciones que son, también, la suma de otras culturas. La figura dominante del Padre, la expulsión de la pareja original, la errancia de los hijos sin filiación, el deambular de las almas en pena, el sufrimiento atroz de los condenados, el parricidio como acto de justicia..., son formas en que el pensamiento mítico se expresa y afirma la existencia de una realidad paralela [3].

La tarea poética de Rulfo consistió, justamente, en transformar ese magma en signos literarios equivalentes que permiten el reconocimiento de nuestra alteridad, de esa realidad invisible e inadmisible que por los años en que se publica la novela sólo José Revueltas ya había intuido en *El luto humano,* editado en 1943, que el fondo que conflictúa nuestra vida pública es la permanencia de atavismos exasperados por un sistema que ha prolongado en el campo estructuras económicas y sociales propias del feudalismo. Estos anacronismos explican, en *Pedro Páramo,* el hecho de que el imperio del cacique no sea modificado por la Revolución ni por los acontecimientos que siguieron a su término. Asimismo, los vivos y los muertos que vagan por las calles

---

[2] Está por demás decir que las alusiones a la «máscara» son frecuentes en la narrativa mexicana, desde algunas novelas pertenecientes al ciclo de la Revolución hasta las más recientes: su significado siempre es el mismo como término que designa impostura, simulación, artificio, ambigüedad. También es una manera de aludir a actitudes emboscadas, retorcidas y tramposas. Es, si bien se ve, el misterio personificado. ¿Y no es significativo que sea precisamente en México donde el luchador enmascarado tiene especial preponderancia en el deporte de la lucha libre? ¿Y que se le nombre «tapado» al desconocido sucesor del presidente de la República hasta que éste lo «destapa» antes de iniciar su campaña política? Tanto Octavio Paz como Carlos Fuentes han abordado con amplitud, en buena parte de su producción literaria, lo que significa la máscara como actitud vital. En el caso de Pedro Páramo, éste se presenta como la ambigüedad misma, pues nunca mostrará sus verdaderos sentimientos. Para quienes lo rodean morirá como un misterio indescifrable.

[3] Al respecto, me remito a los siguientes trabajos: JULIO ORTEGA: «La novela de Juan Rulfo: *suma* de arquetipos», en Joseph Sommers (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas,* México, Col. SepSetentas, núm. 164, 1974, págs. 76-87; JOSEPH SOMMERS: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo», *ibíd.;* CARLOS FUENTES: «Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo», en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, julio-diciembre de 1981, núms. 116-117, págs. 11-21.

de Comala, el pueblo que poco a poco se ha ido deshabitando, es una forma elíptica de sugerir la permanencia del pasado en el presente inmediato de una nación que por esos años, 1955, estaba en pleno apogeo industrial con la consecuente emigración del campesino a la ciudad. Rulfo comparte, entonces, la misma responsabilidad moral de Revueltas, Paz y Fuentes, en sus escritos de esa misma década, al aportar otros elementos de juicio para un mayor entendimiento del concepto de «nacionalidad»; pero su visión es tan radical que sólo es comparable a la de Revueltas, al presentar un mundo sin opciones donde la vida ha cesado al no haber redención ni esperanza:

> «Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?» (pág. 129) [4].

Si la dualidad significa un desgarramiento por cuanto representa la negación misma del origen, la represión de una parte de la entidad psíquica por la otra: la crítica convivencia de dos culturas y dos formas de pensar diferentes, pero al mismo tiempo indisolublemente trabadas por lo mismo que en la oposición afirman su existencia como unidad; el desencuentro, correlativamente, es la ratificación de esta contradicción al legitimarse aquello que está oculto y al negarse, en cambio, la apariencia de eso que se ha pretendido ser sin conseguirlo. En otros términos, esta forma de afirmar la negación como un silencioso reconocimiento de esa inquietante *otredad* es la característica de la turbulenta historia de México, desde la conquista hasta la más inmediata. La inversión de los opuestos ha dado lugar a la correspondiente involución del significado de los actos y de los hechos, de modo que nuestra espiral histórica no es una catarsis, sino más bien un proceso de enajenación que impide reconocer y mantiene inalterable esa parte elemental que, periódicamente, emerge con todo el dominio de su fuerza destructiva. Si la *ruptura* es el término más apropiado para designar la función de la dualidad como desconocimiento de lo *otro,* la *suplantación* es el concepto que mejor denota la forma de compensar o sustituir una cosa por otra, que es el modo de expresarse el desencuentro.

Por consiguiente, ruptura y suplantación son invariantes de nuestro contradictorio recorrido histórico a través del cual los sucesivos modelos que hemos tratado de adoptar desde la Independencia política no sólo fueron incapaces de erradicar las estructuras sobrevivientes del período colonial y feudal, sino que, con frecuencia, las han legitimado. En la llamada «modernidad», los elementos que pertenecen a este orden de realidades son una presencia inequívoca y actuante, radical; a veces transfigurado, otras apareciendo en toda su desnuda violencia, el pasado es la sustancia siempre renovada de nuestra historia, mientras más pretendemos escapar de él, más convocamos su existencia. Por eso, la historia, que es continuidad, en el caso de México, si bien se ve, aparece como ruptura incesante y permanente recomienzo; más bien como un rito que como un proceso: una ruptura y un permanente recomienzo.

Según esto, la conquista hace un corte tajante con el mundo indígena; la

---

[4] JUAN RULFO: *Pedro Páramo,* México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, segunda edición, 1972. Se cita por esta edición.

independencia lo repite con la colonia; el porfiriato rompe con el período liberal mientras que la revolución de 1910 lo intenta con la sociedad porfirista, y siguiendo esta tradición, cada uno de los gobiernos posrevolucionarios ha pretendido iniciar una nueva era donde todo vuelva a empezar desde el principio.

Más que hablar de avance en sentido estricto sería más apropiado interpretar cada período como variante de un mismo ciclo cuyo síndrome es la tendencia a la ruptura y la persistencia del pasado. *Pedro Páramo* señala indirectamente esta situación mediante los elementos expresivos que contribuyen a crear la atmósfera ambigua del relato. Los recuerdos, los ecos, los rumores, las sombras y las apariciones son indicios de la permanencia de otra época incrustada en un orden social diferente, pero también en ruinas. La nostalgia de la abundancia, la decadencia de Comala, las tierras erosionadas y las almas sin reposo son formas alusivas de denotar la pauperización del campo y la vigencia de otro tiempo revolucionario. El contraste destaca la paradoja del desarrollo mexicano, volcado hacia el modelo de producción capitalista pero manteniendo la misma situación de atraso en el medio rural. En esto la metáfora de Rulfo es impecable por el modo tan sutil de sugerir la contradicción que significa la existencia de un nuevo factor reinante, como es el dinero, en una sociedad no evolucionada donde la voluntad del cacique es la medida de todas las cosas. Las relaciones, los sentimientos y los principios morales están regidos por el valor del dinero y por el individualismo, pero la organización que rige a la comunidad sigue siendo feudal, pues el poder está acumulado en un solo hombre que dispone a su antojo de vidas y propiedades. Por eso, en *Pedro Páramo* es tan importante el recuerdo para establecer la oposición entre dos épocas y para dar constancia de que el tiempo real es el pasado. Juan Preciado tiene esta sensación al llegar a Comala, le parece «como si hubiera retrocedido el tiempo» (pág. 84); Dolores, su madre, tiene la idea fija de la pasada fecundidad del pueblo, y Susana, al regresar, después de treinta años de ausencia, está acostada «en la misma cama» donde murió su progenitora, «sobre el mismo colchón» y «bajo la misma cobija» (pág. 115).

Para Vargas Llosa, la novela «es un arte de sociedades donde la fe experimenta alguna crisis, *donde hace falta creer en algo*, donde la visión unitaria, confiada y absoluta ha sido sustituida por una visión resquebrajada y una incertidumbre sobre el mundo en que se vive y el trasmundo» [5]; esta interpretación es apropiada para medir la importancia de *Pedro Páramo* como obra que hace un profundo cuestionamiento de la sociedad precisamente cuando la Revolución se ha institucionalizado, quedando de ella sólo un slogan oficial, y hay un vacío de creencias que el Estado es incapaz de llenar. Esto quiere decir que los códigos narrativos aluden a la arbitrariedad del progreso que divide al país en dos Méxicos antagónicos, con la consecuente alienación que resulta de este marcado contraste y la reacción de honda desesperanza que esta situación provoca en una conciencia lúcida. De este modo, *Pedro Páramo* es, en efecto, en palabras de Vargas Llosa, la experiencia de una crisis que adquire toda su complejidad formal en la conjunción que significa, en primer lugar, la internalización

[5] MARIO VARGAS LLOSA: «El arte de mentir», *Revista de la Universidad de México,* Nueva Epoca, octubre de 1984, núm. 42, pág. 4. El subrayado es suyo.

en el texto de la dualidad exterior que motiva esa crisis, y, en segundo, la pertinencia de la fábula como espacio autónomo contrapuesto —como otra dualidad más— a la realidad verificable. En el cruce de este cotejo está igualmente el desencuentro que resulta de comparar el discurso narrativo, que es polisémico, con el referente social, que es unívoco, pero constituido como soporte de la escritura, en todo caso, lo que le presta su espesor y la coloca más acá de la literatura fantástica.

Como se verá más adelante, al analizar el sistema de la novela basado en una serie de complementaciones y afinidades asentadas en el principio de la oposición, el tejido de relaciones que conforma la trama de *Pedro Páramo,* sin proponerse una deliberada representatividad, esto es, reflejar las carencias y las trampas del contorno social, simboliza el arduo mecanismo de compensaciones y sustituciones que ha funcionado como propulsor de la historia mexicana. Acaso en el acto de suplantar una tradición verdadera por otra ajena, que terminó siendo igualmente propia, no obstante que intentó desarraigar lo auténtico en favor de una sola cultura dominante, esté al principio de ese proceso de enajenación histórica que he mencionado antes. Lo cierto es que los tramos más sobresalientes de nuestra vida cultural y política se caracterizan por una afirmación de lo que en realidad siempre hemos sido y una negación de lo que pretendemos ser. En esta incompatibilidad radica el desencuentro como enunciado de una falta de continuidad y reconocimiento de dos tiempos, el pasado y el presente, con todas las implicaciones que ocasiona este desajuste, y como señalamiento del vacío que separa el deseo de la realidad que finalmente lo niega y lo destruye. En el centro de este conflicto aparece como necesidad el acto de sustituir una cosa por otra a manera de recurso para compensar la parte faltante, y mediante esta operación de intercambio aceptar la suplantación como medio práctico y extremo de sentirse integrado al mundo.

Los acontecimientos que marcan la evolución de México tienen como rasgo común la suplantación, la sustitución de un elemento por otro sin que pierda el original su rasgo dominante, aun cuando al reprimirlo se pretenda con ello hacerlo desaparecer. De esta tensión surge una forma nueva que termina por imponerse y por asumir un carácter definitivo en el que seguirán latentes, sin embargo, los elementos que han sido modificados o rechazados. Los ejemplos son numerosos, basta mencionar que el catolicismo impuso su hegemonía moral recurriendo precisamente a la simbología religiosa de la cultura que había destruido; el porfiriato pretendió la modernidad encubriendo el rígido orden feudal con la cobertura del positivismo; y la revolución, a su vez, pone las bases del México contemporáneo sobre las estructuras económicas y sociales del siglo XIX, pero sin demolerlas sino prolongándolas en un «neoporfiriato» que repite las antiguas jerarquías de clase y sólo admite la existencia de un poder único [6]. En cada caso, los objetivos se transforman en una verdadera impostura como consecuencia de un desencuentro con los fines propuestos; desarti-

[6] Sobre la monopolización del poder, las fatales consecuencias de esta política que llevó a la crisis actual de la economía mexicana y las opciones que tiene el Estado para renovarse por vías democráticas, véanse los agudos ensayos de ENRIQUE KRAUZE: «El timón y la tormenta», en su libro *Caras de la historia,* México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1983, págs. 169-194, y «Por una democracia sin adjetivos», en *Plural,* México, enero de 1984, núm. 86, págs. 4-13.

culados como están de la realidad, ajenos a ella, terminan por afirmar la negación, aquello contra lo que supuestamente pretendieron oponerse.

En *Pedro Páramo,* esta inversión aparece como signo determinante en la construcción del relato, contaminando todos los niveles, desde los personajes hasta el tiempo y el espacio. Cada sector de la narración invierte el contenido convencional de los valores, las creencias y los mitos, mostrando como auténtica la parte opuesta de su apariencia sacralizada y vaciándolos de su poder de salvación mediante este desplazamiento. La novela propone una moral contraria a la establecida precisamente porque representa una realidad distorsionada a causa de que los modelos que configuran un saber sobre el mundo perdieron su validez y sus funciones están invertidas: el paraíso es infierno, el poder es debilidad, el amor es pecado, la paternidad es abandono, la fe es culpa, la virtud es condenación, la historia es inmovilidad. La visión de Rulfo es la de una existencia social sin expectativas en la que los vínculos afectivos y sociales están degradados por el hecho de que esos principios han desaparecido, están mediatizados por el interés o la fuerza o cambiaron el significado. La presencia dominante de la muerte es la forma más idónea de presentar un mundo sin opciones regido por la arbitrariedad y asumido en términos de soledad absoluta. La indiferenciación entre la vida y la muerte es la traslación poética de un contexto inmediato regido por otras leyes extrañas a la lógica, donde todo está subvertido y sólo impera el absurdo. La recurrencia de unas cuantas imágenes de bienestar, que corresponden a una época abolida, significa que unos valores han desaparecido sin ser sustituidos por otros capaces de colmar ese vacío. En vez de nuevos códigos, la suplantación ocupa el lugar de los antiguos como forma precaria de suplir los deseos irrealizados. Razón de más para que la línea de conducta que define a los personajes no tenga ninguna consistencia y descubra el verdadero trasfondo moral que la ha motivado: la búsqueda de Juan Preciado para cumplir la promesa que ha dado a su madre esconde los móviles reales del viaje: la «esperanza», las «ilusiones», los «sueños»; la ambición de dominio de Pedro Páramo es el sustituto de su insatisfecho delirio amoroso; la pasión devastadora de Susana San Juan está inspirada en la ausencia de Florencio, un hombre muerto; las actividades celestinescas de Dorotea encubren su frustrado anhelo de maternidad; la fe del padre Rentería se sustenta en la duda de la misericordia divina.

Suplantación, mixtificación, inversión, temas que recorren la novela como subsidiarios de la dualidad y del desencuentro y como transposiciones de la vida mexicana escindida entre el movimiento y la permanencia, la necesidad de abrirse y la obstinación a permanecer cerrado, la violencia y la intimidad azorada.

II

Las nociones de dualidad y desencuentro desarrolladas hasta aquí corresponden a una lectura *ideológica* de la novela, a mi entender imprescindible para captar la amplitud de su mensaje, así como para ubicarla en calidad de obra fundacional de una escritura que al problematizar la expresión y los contenidos de la tradición literaria recibida expandió su significado, inscribiéndolo en una dimensión temática de mayor amplitud y eficacia. A partir de esta constatación habrá ahora que precisar el modo cómo estas

mismas ideas están internalizadas en el texto mediante un detallado sistema de relaciones de homología y oposición sobre el que descansa todo el diseño de la narración. Como se advertirá más adelante, cada elemento puede contener una doble y opuesta significación o ser complemento de otro supuestamente diferente; lo importante en ambos casos es la forma como se relacionan e integran significados contrarios para producir unidades de sentido más generales y complejas. De este modo, la estructura de la novela se organiza sobre funciones de complementación cuyas leyes van más allá del acto de asociar unas historias con otras y articularlas con los segmentos que las representan, su dinámica está en otro nivel menos inmediato y consiste en unir las semejanzas u oposiciones semánticas de entidades narrativas distintas para ofrecer una imagen coherente de un universo desintegrado. Esta coherencia resulta, entonces, de un orden simétrico basado en la fusión de elementos contrarios pero equivalentes que está representado por medio de la analogía que guardan los conceptos de dualidad y desencuentro.

Son en principio términos independientes por estar ligados entre sí (uno es producto del otro) y emitir significados similares. La dualidad está fundada en una antítesis que resulta de contener un mismo código propiedades contrarias o de establecer la oposición entre dos o más códigos diferentes para lograr un efecto de complementación: la violencia y el lirismo de Pedro Páramo; o el contraste entre su extroversión y el ensimismamiento de Susana San Juan; otro caso son los dos sueños de Dorotea, uno «bendito» y otro «maldito», y las búsquedas coincidentes de ella, que persigue un hijo inexistente, y de Juan Preciado, que busca a un padre que está muerto. En estos ejemplos, un mismo personaje está formado por dos planos opuestos, al mismo tiempo que estos rasgos, o bien ciertas acciones arquetípicas, se conjugan con otros personajes de características contrarias. Lo común es que estas relaciones mantienen como regla constante la simetría. El desencuentro, a su vez, se plantea como la búsqueda afanosa de la mitad ausente para integrar la unidad perdida, pero que sólo conduce al fracaso, al desconocimiento del Otro: Juan Preciado no encuentra al Padre, pero tampoco éste consigue conquistar a la Amada.

En ambos términos, la *ruptura* es el rasgo dominante que impide la continuidad y desintegra a los personajes por sufrir un conflicto de identidad y por carecer de verdaderos vínculos afectivos que los relacionen sin estar de por medio el dinero o la fuerza. La dualidad implica, en este caso, el antagonismo de dos elementos que no consiguen armonizarse e imponen, por consiguiente, una visión dividida de la realidad. En consecuencia, el desencuentro es una extrapolación de este desgarramiento pues al existir una ruptura interior, ésta se traduce en la imposibilidad de lograr la unión con los demás y la identificación con el otro, que nunca se podrá encontrar o alcanzar porque la vida se levanta sobre la rotunda afirmación de la negación: Dolores Preciado no vuelve más a Comala; Susana no ama a Pedro Páramo; Juan Preciado «busca a alguien que no existe»; Dorotea «nunca tuvo ningún hijo»; Eduviges, no obstante su bondad, no es perdonada; el padre Rentería no recibe la absolución; Gerardo Trujillo no es recompensado por su fidelidad ni Abundio encuentra la caridad que implora; la gente que todavía vive en el pueblo no «está en gracia de Dios».

Así que la nostalgia por la unidad es el recuerdo del Paraíso en sus diferentes

versiones: es la «llanura verde», la niñez y la época de los pájaros, los «limones maduros» y el mar que evocan Doloritas, Pedro y Susana; y el paisaje seco, hostil y tenebroso en que se ha transformado el erial es la transposición de un fatalismo que ocupa el antiguo lugar de las creencias y los afanes. La visión infernal surge con la aniquilación de un orden que desapareció sin cumplir con ninguna de sus promesas. En vez de los ideales, otros valores irrisorios dominan la comunidad imponiendo un régimen de principios diferente y otra concepción de la vida: la inocencia, el amor, la bondad y la fe ceden ante la corrupción, el machismo, la injusticia y la culpa introducidos por la preponderancia de Pedro Páramo. El espacio seráfico degenera en un sitio estéril donde se cometen robos, traiciones, violaciones y crímenes arteros como actos desesperados de poseer lo que está por encima del poder, en la zona de lo indescifrable:

> «A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras» (pág. 22).

El desconocimiento mutuo, porque Susana también ignora a Pedro, como éste a las mujeres que ha poseído y a sus hijos, con excepción de Miguel, es el motivo central que impide el reconocimiento del Otro y deja sin objeto el impulso inicial de la búsqueda. Sin que la corone el hallazgo al final sólo está la confirmación de la pérdida y de la soledad. El desencuentro de Pedro con Susana es una clave simbólica que funciona como arquetipo para todas las demás historias de búsqueda y frustración. Ninguno de los personajes encuentra nada porque el desconocimiento propio y el ajeno les impide la comunión, además de que no hay posibilidades de integrar lo que ya está roto para establecer, por lo menos, una apariencia de comunicación. Desaparecida la utopía, el presente ha destruido los orígenes y, en consecuencia, ningún reconocimiento es posible. Por eso los personajes experimentan con toda intensidad la sensación de estar expulsados habitando un mundo desconocido que no les pertenece y al que fueron arrojados por la fatalidad de su destino desdichado: Dolores muere añorando regresar a Comala; Juan Preciado no reconoce el pueblo que le ha descrito su madre; Pedro Páramo encuentra en la niñez el refugio que lo aísla de su propio imperio de brutalidad; Susana San Juan recrea una y otra vez unos pocos momentos de placer; Dorotea sigue fiel a la creencia de que alguna vez tuvo el privilegio de la maternidad y lo perdió.

Las ilusiones incumplidas, que aquí son formas de sublimación del deseo, cambiaron a Comala en infierno, y al Padre, única fuerza capaz de hacer viables esos anhelos, en un hombre destructivo cuya máxima dualidad empieza por el contradictorio nombre que lo define: la piedra y el páramo, la fundación y el desierto; y se prolonga en la misma denominación del poder que ha edificado: la *Media* Luna. Esta dicotomía que escinde la naturaleza de la autoridad, trocando la magnanimidad paternal en barbarie, es la causa principal que invierte todos los códigos de la narración, principiando por la falta de concordancia entre los nombres de los personajes y su verdadera condición: Abundio (de abundancia) es un miserable arriero; Dolores Preciado es despreciada; Inocencio es un pervertidor de mujeres;

Miguel es el engendro del mal; Fulgor no es la luz, sino el mensajero de la desgracia; Pedro es la piedra que se desmorona, y siguiendo con la oposición entre el tiempo circular del mito y el tiempo rectilíneo de la historia.

El rasgo sobresaliente de esta polaridad que define al sistema de la novela consiste, como se ha podido advertir, en conjugar dos significados contrarios pero mutuamente relacionados según la forma como se articulen en una o más unidades de significación. El resultado es un paralelismo de contenidos que no es reductible a la simple confrontación de ideas antagónicas que no logran armonizar, como sucede en el romanticismo con la exclusión de los opuestos, sino que en este caso predomina una constante interpenetración de los dos extremos de la antítesis a modo de una recíproca dependencia. Esto conduce a conclusiones poco comunes: Susana San Juan es el origen de las acciones emprendidas por Pedro Páramo para acumular riqueza y dominio, es decir, el amor como causa sustancial de la violencia. El idealismo amoroso es el motivo que inspira la crueldad en lugar de sucumbir a ella. La belleza y el amor como gérmenes del mal. En esta arbitraria y sorprendente relación, considerada a manera de cuestionamiento de nuestros valores cifrados en la división tajante del bien y del mal, los elementos motivadores son fijos e inalterables mientras que las acciones emprendidas a partir de ellos son progresivas, de acuerdo con determinadas situaciones o acomodándose a las circunstancias históricas fluctuantes: Pedro Páramo acapara las tierras de la comarca, corrompe a los revolucionarios, instiga a los descontentos a unirse a uno u otro bando y prosigue como terrateniente hasta el fin de sus días. En el caso de Susana su progresiva desintegración física es el signo evidente del cambio, la señal del tiempo transcurrido, la frágil consistencia del mito, sin embargo, la intensa evocación de Florencio es inmodificable y seguirá latente hasta el final. También con Dorotea sucede algo similar, el afán de tener un hijo la trastorna hasta la tumba empujándola a una vida azarosa de mendicidad y celestinaje que no conseguirá desbaratar el sueño bendito que la obsede.

Las oposiciones descritas, que siendo las mismas pueden corresponder a distintos niveles de significación, son la base de la dualidad y el desencuentro, términos ligados entre sí mediante sucesivas variantes que lo mismo atañen al ser de los personajes —su dualidad— como a su destino —el desencuentro a manera de corolario de una búsqueda inútil—. La peripecia del viaje —real o simbólico— no resuelve las contradicciones, antes bien las afirma en la división de una conciencia trágica repartida entre el deseo y la imposibilidad de consumarlo. En la distancia que separa un extremo de otro tal vez pueda haber algún factor de equilibrio, un centro de apoyo, pero en todo caso la más íntima razón de la vida no está en el instante de la excepción ni en el porvenir de la promesa, sino en la remembranza por una edad primordial. Un pasado mítico donde supuestamente existió la felicidad porque la unidad aún no estaba desintegrada es, en definitiva, el eje central que demarca las dos dimensiones de la novela: la real y la imaginaria, imponiéndose este contrapunto en todos los sectores del relato.

---

[7] MARIO USABIAGA, en su ensayo «Escritura y actualidad», *La palabra y el hombre*, Xalapa, Revista de la Universidad Veracruzana, julio-septiembre de 1975, núm. 15, págs. 31-32, prefigura algunas de las cuestiones desarrolladas en este trabajo.

De tal suerte que la efectividad del sistema narrativo está en este movimiento dialéctico de afirmaciones y negaciones, lo que produce una sensación de movilidad y permanencia al *combinarse,* en el momento de la lectura, de una parte, cada uno de los elementos constitutivos del texto y, de la otra, al *agruparse* un determinado número de símbolos que no sufren modificación alguna y cuya similitud consiste en generar la dicotomía señalada. De acuerdo con esto, la dualidad resulta del contraste constituido en varios núcleos de significación pasado/presente, lirismo/violencia, cielo/tierra, amor/rechazo, mito/historia, vida/muerte; mientras que el desencuentro es el resultado fallido de una acción emprendida —la búsqueda— para restituir la unidad e integrar el Todo. Pero lo que no alcanzan a unir los personajes, la novela, como obra de arte, lo consigue mediante nexos y asociaciones inesperadas que neutralizan las contradicciones y ambigüedades dictadas por la realidad e imponen un orden de sentido abierto de acuerdo con las equivalencias y las simetrías integradas a partir de los dos términos que se han venido analizando. Basten cuatro ejemplos para comprobar la coherencia de las leyes que rigen toda la estructura como contrapartida del universo caótico de donde han surgido:

Juan Preciado, al llegar a Comala guiado por Abundio, *no encuentra* a su padre porque éste ha muerto hace muchos años; en cambio, Abundio, que también es hijo de Pedro Páramo, *lo encuentra* al final de la novela para matarlo, ignorando que es su padre y sin que tuviera la intención de buscarlo. Esta oposición, desencuentro/encuentro, se disuelve finalmente en una similitud porque ninguno de los dos ha conocido la identidad del padre. Además, Abundio es el personaje que abre la novela, introduciendo a Juan Preciado en el infierno de Comala, y la concluye ejecutando en el parricidio la orden que no cumplió Juan Preciado: «El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro» (pág. 7).

Dorotea la *Cuarraca,* sepultada en la misma tumba de Juan Preciado, le cuenta a éste que su vida ha sido la persecución afanosa de un hijo que nunca tuvo. Así, de modo independiente pero simétrico, la *búsqueda del padre* coincide con la *búsqueda del hijo,* ampliándose el sentido de esta doble carencia por el hecho de que lo no encontrado es sustituido por otra afinidad, pues Dorotea pasa a ocupar el lugar de la madre de Juan, muerta poco antes de su llegada a Comala, en tanto que él desempeña el papel del hijo no concebido.

Otras dos historias llegan a coincidir por la forma como se expresa en ellas el carácter extremo y ambiguo que juega la dualidad en las relaciones humanas. Son el episodio de la pareja de hermanos incestuosos que encuentra Juan Preciado en una casa medio destruida y los incidentes de Susana y Bartolomé San Juan, su padre, unidos por equívocos lazos de parentesco. Donis y su hermana viven de acuerdo con una tácita aceptación del incesto, pero con Susana y su padre esta situación sólo está sugerida, particularmente en el informe que da Fulgor Sedano a Pedro Páramo haciendo hincapié en que «por el modo» como trata Bartolomé a Susana «más bien parece su mujer» (pág. 125). Sin embargo, en ambos casos la esterilidad y la condición marginal de los personajes son el signo de estas relaciones: en el primero, la mujer está condenada a no tener hijos; en el segundo, la convivencia es esencialmente destructiva.

Y de acuerdo con los mecanismos de inversión constantes en la novela, dos pasajes igualmente diferentes llegan a relacionarse indirectamente a través de las sugerencias que se entretejen entre la primera aparición de Pedro Páramo, cuando siendo niño evoca a Susana mientras está sentado en el excusado haciendo una necesidad fisiológica, y la escena que recuerda Susana en el lecho de muerte la vez que su padre la obligó de niña a descender al foso profundo de una mina para buscar monedas de oro y sólo encontró el cadáver de un hombre. En las dos secuencias hay elementos comunes desempeñando funciones diferentes: la niñez, el recuerdo elaborado desde la perspectiva de la muerte próxima, la voz de la madre llamando a Pedro y los gritos del padre dirigidos a Susana, la cuerda que une al exterior, el agujero negro de la mina y del excusado, las correspondencias escatológicas de los respectivos lugares. En la primera secuencia aluden a la dimensión poética como desprendimiento de la miseria terrena; en la segunda, en cambio, refieren el descenso a las tinieblas como separación de la dimensión de lo real, pero, no obstante estas diferencias de sentido, las conclusiones a que conducen terminan siendo idénticas.

En el ensueño de Pedro Páramo, el «*hilo* de cáñamo» es el elemento de unión con el ser amado, cuando ambos volaban papalotes en las lomas. En el otro episodio, Susana desciende a la mina «colgada» de la soga que detiene su padre como del «único *hilo* que la sostiene al mundo de afuera» (pág. 138). Tanto en un caso como en otro, el mismo objeto —el hilo o la soga— sirve para introducir a los personajes en dos zonas literalmente opuestas: la zona poética y la escatológica. Pero siguiendo el juego de las inversiones, podemos concluir que mientras en la secuencia de Pedro Páramo la realidad, *que está abajo*/ el excremento, el pueblo/ es trascendida por la recreación lírica/ el aire, el cielo/; en la de Susana, esa misma realidad, *que está ahora arriba*/ la luz, «el mundo de afuera»/ es degradada por el descenso y el contacto con la inmundicia/ «la tierra pegajosa», el esqueleto podrido/. Visto de esta manera, la ecuación abajo/arriba, mundo/inframundo, forman un círculo cerrado de insólitas afinidades en las que lo Uno y lo Otro son lo mismo.

III

La visión catastrófica de *Pedro Páramo* es una crítica profunda al Estado nacional, producto de la revolución. Sin emitir juicios explícitos sobre el sistema mexicano, como es peculiar en las obras de Carlos Fuentes, Rulfo revela sin describir, recurriendo a una amplia metáfora, de múltiples alcances significativos, el mundo de injusticia y crueldad surgido de una revolución que no modificó la realidad del campo, sino más bien la dejó tal como estaba. Sin raíces ni esperanzas en el porvenir, la novela presenta a unos seres desarraigados, a solas con los fantasmas de la demencia, los recuerdos y los sueños, errantes en una sociedad que les ha cortado todas las opciones, sin más caminos que elegir. La creencia en paraísos individuales de plenitud, reservados a unos pocos elegidos, lo mismo que la condición servil de peones y empleados, son formas viciadas de un orden que no sólo pertenece al pasado remoto, sino que sigue vigente por encima de los cambios históricos que supone el paso de una época a otra. Pero el cambio es otra ficción que delata la novela. Cuando Juan

Preciado llega a Comala, el pueblo sigue en ruinas, no obstante los años transcurridos desde la muerte del terrateniente, ocurrida poco después del levantamiento cristero, cuando el Estado revolucionario ha consolidado su hegemonía en el país e implementa las estrategias necesarias para desarrollar un modelo de producción capitalista. El poder feudal se ha desmoronado, es cierto; sin embargo, la tierra sigue estéril y en completo abandono, sólo habitada por los espíritus del pasado. El pesimismo absoluto y la extrema soledad de Rulfo resultan de esta anomalía histórica atribuida a la mala voluntad humana, no a una irremediable fatalidad. Su metáfora es contundente al mostrar la historia como una traición cometida por un poder corruptor, que lejos de crear formas nuevas de vida prolonga las viejas estructuras de una sociedad teóricamente extinguida en un ciclo continuo de repeticiones. Son los muertos de Comala volviendo cada noche a la superficie con su carga de pesadumbre e ilusiones perdidas.

Las ideas expresadas como dualidad y desencuentro son el correlato de esta incongruencia que disloca las relaciones, subvierte los valores, invierte el sentido de la realidad y trastoca el proceso de la historia. El designio de los personajes es la impotencia y la frustración debido a una insuficiencia vital y a una falta de perspectivas al situarse al margen de los acontecimientos históricos, lo que ocasiona, en su condición de excéntricos, la mutilación de su ser y la imposibilidad de comunicarse con los otros. Acaso en esto radica la principal tragedia del subdesarrollo: una búsqueda efímera de la identidad pareja a una imperiosa necesidad de encuentro con el ausente; conflicto insoluble que la novela plantea como dualidad, en el sentido de ruptura, y desencuentro, entendido como desintegración de un acercamiento posible. En vez de diálogo, el simulacro: Susana a solas con su locura; Pedro Páramo disimulando su dolor en los desplantes del macho.

Vista de esta manera, la ideología del texto señala las contradicciones latentes en la modernidad de una sociedad insuficientemente desarrollada donde no hay diferencias sustanciales de épocas, tomando en cuenta que el tiempo antiguo y el actual no son entidades independientes, sino que ambos están regidos por el pasado. La separación es puramente formal, ya que en rigor el futuro, como factor de cambio, está suprimido desde el momento en que ninguno de los personajes pudo trascender el límite de sus deseos malogrados. La vida aparece, entonces, como una aventura sin objeto en la que el hombre es martirizado por sus propios sueños sin tener siquiera la esperanza de alcanzar alguna recompensa o alivio para sus padecimientos después de muerto, pues el único cielo prometido está en la tierra, pero ésta es un lugar nefasto donde incluso la bondad, la belleza y el amor son medidas de sufrimiento y castigo y no medios de alcanzar la dicha y la salvación. La frase lapidaria de Susana: «¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?» (pág. 167), confirma el horrible destino de la humanidad condenada a padecer eternamente. Por eso no hay una demarcación entre la vida y la muerte, ~~confundiéndose una con~~ otra como símbolo del sinsentido de la existencia. El cambio de estado no significa recibir el premio o la condena de acuerdo con las acciones realizadas, según las predicciones del catolicismo, sino la continuación de las mismas penas impuestas en la tierra y la prolongación de la nostalgia por una «Edad de Oro» en la que la naturaleza, la inocencia y el amor formaban la unidad indivisible del Todo. El énfasis en la supuesta existencia de un

Paraíso de inspiración no divina aún no ensombrecido por la separación hace suponer, según los presupuestos inferidos del relato, que la verdadera línea que divide a la condición humana es la pérdida de un tiempo primordial y no el hecho accidental de la muerte.

La desaparición del Edén y el comienzo del tiempo mortal coinciden con el fin de la niñez y la partida de la amada:

> «El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías (...) Pensé: "no regresará jamás; no volverá nunca"» (pág. 32).

Con la ruptura aparece la épica, o sea, el tiempo de la acción, de la arbitrariedad y del crimen: el tiempo de la caducidad y de la muerte. El infierno de Comala, como se dijo antes, es la transferencia de la vida desolada de los personajes, desasidos de la realidad y atormentados por la conciencia de la pérdida en sus variadas acepciones: pérdida del terruño, del amor, de la vida, de la virtud, de la fe, de la fertilidad, de los hijos y de los padres. Mundo de confusión y desamparo, sin redención ni esperanzas. En otras palabras, es el símbolo de un México profano, resentido y sombrío que palpita agazapado y al acecho bajo la superficie reluciente de una modernidad que también está desmoronándose.

MARIO MUÑOZ
Ul. Grójecka 22/24 M.15
02-301 WARSZAWA
Polonia

La recepción del personaje Pedro Páramo

La novela de Juan Rulfo forma parte de un grupo de textos de la narrativa hispanoamericana de nuestro siglo que, ya por el juicio cualitativo en relación al conocimiento profundo de la problemática, ya por la frecuente búsqueda de lo «representativo» en esta narrativa, han alcanzado fama universal, de manera que parece que todos los posibles aspectos de estos textos, incluido *Pedro Páramo,* ya están analizados. Las tres décadas de recepción intensa de *Pedro Páramo* por parte de un lector público diverso y de su crítica multiforme admiten, sin embargo, una posibilidad e intento de revisión de algunos aspectos que se han perfilado de este último eslabón en el proceso de comunicación que representa toda obra literaria.

Dejando de lado el análisis completo de los personajes de la novela, me limitaré a la cuestión de la relación entre la realidad literaria y la extraliteraria en el análisis del personaje Pedro Páramo, es decir, a la relación que en algunos tipos de análisis se forma entre el dicho personaje y el símbolo por el que se toma. En el análisis literario se ve frecuentemente el deseo de buscarle al personaje de la obra un correlativo fuera del contexto en que este mismo personaje existe. Por consiguiente, a veces se llega a conclusiones despistadas que anulan la índole del signo que tiene el personaje dentro de su propio sistema que es el texto. En el caso del personaje Pedro Páramo, la profusión en la correlación inmediata entre la realidad literaria y la extraliteraria ha resultado con interpretación simbólica, que se ha servido de rasgos histórico-sociales y míticos, reconocibles dentro del contenido.

Es bien evidente, y se ha observado muchas veces, que Pedro Páramo no es un personaje elaborado de manera auctorial, sino más bien delineado. Su conducta es propia de un cacique rural, y de su interior conocemos tan sólo su frustrado amor por Susana San Juan. Tomando en cuenta las características que forman la imagen de cacique (pudiente, violento, vicioso, materialista, implacable) se tiene presente determinado tipo cuyas características comprendemos. El análisis y la explicación de la narrativa hispanoamericana gustan buscar varios tipos de esta índole para extaerles características que sirven de explicación de determinados tipos de vida, costumbres, etc., en determinado medio ambiente. Las características de tirano local que tiene Pedro Páramo se suman a las de otros personajes que corresponden al mismo tipo, en obras de muy distinta naturaleza, o a las de tipo de tirano hispanoamericano en la literatura en general. Esto permite divisar ciertas recurrencias temáticas a lo largo de la historia de la narrativa hispanoamericana (aquí entran temas como «novela de la dictadura» y otras parecidas) y al mismo tiempo impide un análisis justificado por todo aquello que le es propio al personaje determinado, Pedro Páramo, en la novela de autor determinado, Juan Rulfo. Por el otro lado, las equivalencias que se han hecho

entre el personaje y el tipo cacique mexicano —que indudablemente le sirve de modelo, han querido explicar más bien la realidad de un medio ambiente, esquematizando y ajustando a las relaciones existentes en tal medio, las características del ente de ficción.

Se ha afirmado también que Rulfo no pretende presentar lo regional, lo folklórico o lo costumbrista, sino que logra trazar lo que rige hondamente las vidas de los personajes cuyo parecido con los habitantes de cierta región está fuera de duda. La comparación demasiado precisa entre el personaje y su prototipo en la realidad impide el análisis de toda una serie de problemas éticos, morales, tradicionales, situaciones sociales y culturales, o sea, el análisis de todo aquello que de verdad rige hondamente la vida del ambiente y que está en las bases mismas de la conducta de Pedro Páramo y de los demás personajes. A este propósito me parece pertinente citar en parte la observación que hace Rulfo durante una conversación con Joseph Sommers: «No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito y que me dan los personajes imaginados». El brusco salto que en el análisis se hace desde el personaje hasta la personalidad queda invalidado, y las palabras de Rulfo son buena prueba de que no insistimos en pura distinción terminológica, sino en la diferenciación entre la realidad literaria y la extraliteraria. El doble fondo del personaje Pedro Páramo, déspota por un lado, que por el otro esconde frustraciones que provienen de aquellas características de su psique suprimidas por el deseo de poder, pero no por esto menos necesarias en la formación del personaje, en una recepción inicial posiblemente den —por el mismo contraste— un matiz que acentúa su existencia de tirano. Aunque la energía e imaginación de Pedro Páramo progresan y se convierten en sentimientos negativos (venganza, desprecio de la mujer como consecuencia de la propia frustración, avidez de poder), esta progresión en la novela se da por entendida, y nosotros la tenemos que intuir guiándonos por la serie de valores de orden psicológico preestablecido. Sin embargo, la ausencia del desarrollo psicológico del personaje de por sí se ofrece como signo dentro del texto: estamos de acuerdo con Joseph Sommers cuando destaca: «No sólo el protagonista no logra evolucionar, a la manera tradicional del personaje "redondo", sino que su personalidad y su individualidad son discernibles sólo en los términos más simples, más esenciales. El alcance de su vida interior está limitado a su amor por Susana, en breves destellos que resultan engrandecidos por no haber más referencias a otras áreas de su psique, y a causa de su concentrado lirismo». Lo lírico, o sea, la faceta psicológica de Pedro Páramo, no se da de manera esquemática porque sirva de apoyo a la presentación del posterior carácter tiránico de Pedro Páramo: su carácter tiránico está igualmente esquematizado, y hasta cierto grado también está dejado a la intuición; una faceta del personaje tan sólo puede complementar a la otra para obtener al personaje como signo completo, y es este signo el que funciona dentro de su código, proyectando y causando las circunstancias por las que llegamos a la oposición entre Pedro Páramo y el resto de los personajes, a la situación en que su tiranía reduce a éstos a una serie de sombras sin voluntad propia, y que nos choca como tremendamente angustiosa.

La angustia que invade el ambiente presentado ha tenido mucho eco en la crítica rulfiana. Su recurrencia es comprensible, aunque no lo es siempre su interpretación. Toda vinculación de esta impresión general que se tiene después de la lectura con la relación entre Pedro Páramo y los demás personajes, con la consciencia del pecado, evidente en algunos de ellos, y con la final consciencia del lector de la pena en que vagan todas las ánimas de los que una vez fueron habitantes de Comala, con el fatalismo primitivo, con la ausencia de la actividad externa de los personajes, es pertinente y funciona perfectamente en el análisis literario. Resulta embarazosa, sin embargo, su pronta y demasiada directa vinculación con la experiencia de la angustia que el lector de nuestro tiempo, o sea, el lector en la modernidad, pueda tener *independientemente* de la lectura del texto. Constatar que Rulfo trae a la prosa mexicana la subjetividad contemporánea, la angustia del hombre moderno, no es un error, pero el análisis que parte de esta constatación necesariamente busca en la relación entre los personajes puntos en que brota este sentimiento, y descuida en ella otras facetas que puedan llevar a otras conclusiones distintas. Es decir, la recepción de la angustia en la novela por parte del lector moderno (y, por ende, cultivador de la angustia en su propia experiencia vital) está justificada y queda fuera de duda, como uno de los elementos más importantes en el proceso complejo que es la lectura. Pero Pedro Páramo (tanto el personaje como la novela) no representa la angustia tal y como la experimenta el hombre moderno. Su ambiente es diametralmente opuesto; en él rigen reglas muy distintas, la inseguridad de sus personajes es de índole distinta a la del lector moderno. Sin embargo, el lector moderno no la entendería sin su propia experiencia.

Tal vez sea la búsqueda del trasfondo mítico en la novela la que más se ha dado en el análisis de Pedro Páramo, notablemente de su personaje principal. Mirándola más de cerca y quedándonos siempre en los análisis del personaje Pedro Páramo, podemos ver que esta interpretación se puede dividir en tres tipos: la que se efectúa por medio de la comparación con los mitos griegos; la que acentúa las bases universales de los mitos en *Pedro Páramo,* y la que explica la recreación de lo que se ha venido a llamar «los mitos mexicanos». La definición de Pedro Páramo por oposición a lo que la tradición occidental asocia con Ulises —«Ulises de piedra y barro», para dar un ejemplo— es elocuente en cuanto a las referencias culturales ya tipificadas que influyen en algunos tipos de recepción; nos revela tan sólo este eslabón en el proceso de comunicación que la obra supone y es pertinente sólo en cuanto a él (cosa no del todo prescindible). Son mucho más cabales, en cuanto a la explicación del proceso receptivo completo, las interpretaciones que han logrado explicar la naturaleza del personaje Pedro Páramo siguiendo la línea que va desde lo universalmente recurrente en los mitos, hasta los mitos mexicanos, porque rehúyen al nominalismo y prueban la correlación entre los signos de la novela —sueños irrealizados, sentido de la culpa y ausencia de perdón, la intemporalidad, la falta del acontecer histórico, lo circular de los destinos— vinculados estrechamente con la índole del personaje Pedro Páramo sugieren, más que nada, situaciones aceptables sólo dentro de los esquemas míticos preestablecidos por el lector. La combinación específica de circunstancias presentadas en el conjunto del contenido de la novela

remiten, sin embargo, a lo que serían justamente los mitos mexicanos (el mito de la Malinche que incluye al hijo bastardo desposeído de sus derechos, el machismo, la omnipresencia de la muerte...). Por tanto, el personaje principal, como uno de los elementos que forman la estructura de la novela, puede ser cabalmente entendido solamente por medio de los soportes míticos.

El peligro que se presenta en la explicación de la novela como producto de una civilización específica (mexicana) es una búsqueda de arquetipos a toda costa, o sea, la búsqueda de lo que más se parezca a las situaciones en la novela tanto dentro como fuera de la civilización mexicana. En los casos que se han dado de tal tipo de análisis, la recepción de la novela de Rulfo por parte de su crítica no pocas veces ha corrido la suerte de la novela mexicana anterior a la de Rulfo: la temática quemaba sus manos. Los personajes de *Pedro Páramo,* partiendo del personaje Pedro Páramo, son una suma de arquetipos logrados, como muy bien lo concluye Julio Ortega en el artículo «La novela "Pedro Páramo", suma de arquetipos»; sin esta condición no se podría proceder a la interpretación mítica del texto dentro de su contexto cultural específico, y, menos todavía, dentro de la totalidad de la experiencia literaria del receptor. El aferrarse al cotejo de los personajes y situaciones con tipos (sea regionales, sea étnicos) y circunstancias socio-históricas que hasta cierto punto sirvieron de lo que se ha venido a llamar modelo de una realidad determinada extraliteraria, o con tipos y situaciones que no tienen que ver con el ámbito sociocultural en que surge la obra *Pedro Páramo,* rebasa los límites aceptados dentro del análisis literario. Para dar un ejemplo extremo, veamos lo que pasa con el personaje cuando se compara el ambiente de la novela con las reglas sociales vigentes en Europa en el siglo XVII: en los dos ámbitos vemos elementos de la sociedad feudal insertos en el orden social nuevo, con autoridades cuyas formas debieron de haberse transformado hace mucho tiempo. Lo que resulta de este cotejo son una serie de características (poder, temor, angustia) extraídos a sus portadores —signos en el texto o relaciones entre ellos que, una vez fuera del código al que pertenecen, se revisten de simbólica: se analiza a Pedro Páramo por tiránico y extemporáneo, lo cual lo desposee del conjunto de sus características del ente de ficción—. De esta manera, se puede comparar a Pedro Páramo con cualquier persona histórica del XVII igual que con el tirano local de cualquier otra época o espacio. Comportarse con un personaje de ficción como si éste fuera un hecho de la realidad inmediata, atribuyéndole características de personalidad históricamente conocida o desconocida, es darle el trato propio de un hecho extraliterario. Sacando las características de tirano que tiene Pedro Páramo nos centramos en lo que tiñe la mayor parte del contenido de la novela; insistiendo en ellas, perdemos de vista la complejidad del personaje como signo y su interrelación con otros signos del texto. Considerando al personaje dentro del sistema temático de una estructura literaria, vemos que él presenta un nudo de significados de la realidad que crea esta misma obra de arte. Es en el personaje donde confluyen los elementos de orden psicológico, ontológico y sociológico, y es perfectamente posible seguir su desarrollo en la fábula. Su plenitud se logra terminando el texto, cerrando el círculo de la realidad literaria en que él opera como uno de los elementos. En estas conclusiones, claro está, partimos del acuerdo previo por el que consideramos al personaje como un signo perteneciente

al código, a cierto orden cerrado en sí, en el que este signo adquiere su significado. Sacándolo fuera de su código, cambiamos su esencia, y él deja de ser lo que era dentro de su código. Sacando a Pedro Páramo fuera de la obra, cotejándolo arbitrariamente con tipos regionales, con pequeños tiranos y con hombres frustrados que se desahogan en la tiranía, nosotros formamos un símbolo, pero perdemos de vista al personaje.

Los problemas expuestos, que son los que casi de costumbre presentan los análisis de los personajes literarios, muestran muy bien la complejidad y la autonomía de la realidad de la obra de arte. Todo tipo de simplificaciones, las comparaciones erradas de los elementos temáticos que determinan al personaje, son prueba de la evasión del texto, de la simplificación del contexto y de la final pérdida del valor específico e insustituible del conocimiento que ofrece un texto literario. Descubriendo su sentido, o el sentido de una de sus partes —el personaje— llegamos al grano de su mensaje específico, a aquellas características de la obra que determinan la historia social de dos épocas: aquella en que la obra nace, y aquella en que la estamos leyendo. Aquélla, descifrando el significado de la estructura literaria dentro del sistema que le presta sentido, y ésta, investigando concienzudamente nuestro contexto. La comprensión del personaje Pedro Páramo requiere un contexto amplio, y por esto hace falta abstenerse del paso que muy fácilmente puede darse para pasar a una interpretación simbólica, es decir, a otras realidades ajenas a su naturaleza de personaje de ficción.

MIRJANA POLIĆ BOBIĆ
Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Lenguas y Literaturas en lenguas romances.
41000 Zagreb. Dure Salaja 3
YUGOSLAVIA

Tópicos y núcleos narrativos en *Pedro Páramo*

Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.

BORGES

Pretender trazar la línea argumental de la novela de Rulfo es como tratar de atrapar mercurio: ningún resumen consigue reproducir con fidelidad, por esquemática que sea, el movimiento narrativo de *Pedro Páramo.* Creo que la dificultad radica en que ese movimiento narrativo no está formado por pasajes o episodios en el sentido consabido de sucesos «novelescos», porque el libro no trata de situaciones «originales» en cuanto comienzo de problemas que el desarrollo de la narración destrabará. Los episodios son, en cambio, unidades originales no por inusitadas, novedosas, sino por primordiales, originarias. O sea, que los centros episódicos se desarrollan a partir de unidades básicas ya dadas: que pertenecen a la tradición literaria o al idioma mismo, no fabricadas por la imaginación individual del escritor. Si se analizan los centros episódicos de *Pedro Páramo,* se verá, en efecto, que tienen como núcleo o situaciones generadas por funciones estereotípicas —la madre, la nodriza, la prostituta; el hijo, el padre, el cacique [1]— o explicitaciones de locuciones fijadas en el uso idiomático, aparentemente petrificadas. Por cierto, aunque esos centros episódicos no se organizan de manera mecánica, siempre se explora en ellos la posibilidad narrativa, ficcionalizable, de esbozos de situaciones que están, por decirlo de alguna manera, al alcance de todo el mundo.

En resumen, la novela de Rulfo es una especie de muestrario de las posibilidades anecdóticas que tienen ciertas formas, acuñadas por las lenguas. A falta de expresión mejor, podríamos dar a esas expresiones el nombre de células temáticas o núcleos narrativos. Me referiré aquí exclusivamente a metáforas lexicalizadas o a lugares comunes que todos los idiomas comparten, no a los usos idiomáticos, poco menos que intraducibles, de que me he ocupado en otro trabajo [2]. Tal vez fuera posible decir —con un lugar común— que esas formas confieren la universalidad de una novela tan acendradamente local como *Pedro Páramo.* En las páginas que siguen daré ejemplos de las locuciones metafóricas y de los tópicos más obviamente anecdotizados en la novela: entre las primeras, «ir muy lejos» y sus variantes; «el hilo de la vida» y sus variantes; «la edad de oro»; «el Edén primordial» entre los segundos.

[1] Ver MARÍA LUISA BASTOS y SYLVIA MOLLOY: «La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*», *MLN,* 92 (1977).

[2] «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*», *Revista Iberoamericana,* 102-103 (1978).

«Fui más allá según mis cálculos»

«Ir más allá» es la primera variante que aparece en el texto de la expresión «ir muy lejos»: la usa Miguel Páramo al contar su muerte a Eduviges [3]. Al ver que Juan Preciado se resolvía a quedarse en Comala, Abundio había anunciado: «Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros (13)». Muy poco después, en la segunda de las secuencias que presentan a Pedro Páramo niño se muestra el primer «ir muy lejos», de los innumerables que cifran la vida del personaje y, con ella, en buena medida el desarrollo de la novela entera:

> —A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero.
>
> Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso. «Ahora me sobrará dinero para lo que se ofrezca», pensó.
>
> —¡Pedro! —le gritaron— ¡Pedro!
>
> Pero él ya no oyó. Iba muy lejos (18).

En efecto, «ir muy lejos» funciona como eje argumental de las dos vertientes de la novela. En lo que respecta a Pedro Páramo adulto, al cacique, es «ir muy lejos» apoderarse de tierras ajenas, desde las de Dolores Preciado, que se anexa bajo apariencia legal, casándose con ella, hasta las de Toribio Aldrete, cuyos derechos viola de manera grotesca, primero cambiando los límites de su propiedad, mandándolo ahorcar finalmente. «Derrumba los lienzos si es preciso (44)», ordena Pedro Páramo a su lugarteniente Fulgor Sedano. Ese desprecio por la demarcación cuesta la vida a Miguel: «Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre (26)». Pero más aún: ese «ir muy lejos» literal del niño Pedro Páramo, que es índice, preanuncio, de numerosos saltos de límites en el sentido más lato, ensambla a todos los personajes importantes. Tan es así, que, en rigor, sólo las dos nodrizas, Damiana Cisneros y Justina, parecen haberse quedado en su lugar, aunque ese mantenerse dentro de los límites esté en función de cuidar y atender a quienes los transgreden. Si nos ceñimos a los hijos de Pedro Páramo, veremos que la célula temática del «ir más allá de los límites» es punto de partida de numerosos desarrollos temáticos centrados en esos personajes. En primer lugar, el viaje de Juan Preciado; su actitud previa, perjura, ante la promesa hecha a su madre; su entrada temeraria en el mundo muerto de Comala; su relación metonímicamente incestuosa con la hermana de Donis. Las andanzas de Miguel son ejemplos de cómo se pueden ignorar los límites; mata, como su padre; como él, fuerza a las mujeres; como su hermano Juan Preciado, consuma un incesto vicario (ha sido amante de Eduviges, que podría ser su madre); finalmente, va a buscar una novia al pueblo de Contla, extramuros [4]. Por último, la condición de parricida de Abundio —de quien se sabe bastante poco— parece compendiar terriblemente no sólo la capacidad transgresora de los hijos de Pedro Páramo, sino la de todos los personajes de la novela [5].

---

[3] JUAN RULFO, *Pedro Páramo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pág. 26. Todas las citas corresponden a esta edición. Se dan los números de páginas entre paréntesis en el texto.

[4] JORGE RUFFINELLI: «Los hijos de Pedro Páramo», *Texto crítico*, 1 (1975).

[5] *Idem.*

«No existe ningún recuerdo, por intenso que sea, que no se apague»

El segundo núcleo narrativo procedente de una metáfora lexicalizada, la de la «luz», o «llama» de la vida se anecdotiza de maneras múltiples:

> —Han abierto la puerta. Una racha de aire apaga la lámpara. Ve la oscuridad y entonces deja de pensar. (...) Al través de sus párpados cerrados entrevé la llama de la luz.
>
> (...) Una luz difusa; una luz en el lugar del corazón, en forma de corazón pequeño que palpita como llama parpadeante (96).
>
> —El aceite de la lámpara chisporroteaba y la llama hacía cada vez más débil su parpadeo.
>
> (...)
>
> ¿Qué sucedería si ella también se apagara cuando se apagara la llama de aquella débil luz con que él la veía? (105).
>
> —Hace más de tres años que está aluzada esa ventana. (...) Y mire, ahora mismo se ha apagado la luz (115).

En esas escenas del delirio agónico de Susana San Juan, donde se exacerba y simplifica su discurrir alienado, se resumen las variantes del tópico «la llama de la vida», que pululan en el texto a partir del «delgado hilo de luz» (13) que guía a Juan Preciado y Eduviges por la larga serie de cuartos vacíos de la posada fantasma. Esa luz ha reaparecido, como detalle circunstancial cargado de fuerza simbólica, en la vela sostenida por la llorosa madre de Pedro Páramo (19), en una secuencia en que se concentran otros núcleos temáticos [6]. Páginas más adelante, otra luz es preanuncio funesto: la lámpara languidece y se apaga en la cámara donde Eduviges ha puesto a Juan Preciado, quien oye en la oscuridad el grito del ahorcado Toribio Aldrete (36). Aspecto más benigno tienen, por el contrario y paradójicamente, los mecheros que aluzan la noche cuando llevan el cuerpo de Miguel a la Media Luna: como para contrarrestar el desorden de esa muerte prematura (71). Por fin, la lámpara con que Bartolomé San Juan quería guiar a su hija para que localizara el tesoro en el fondo de la mina presagia con sus oscilaciones macabras el desquiciamiento de la mente de Susana (94).

Esa gama de significaciones de la vela ritual o de la lámpara de luz más o menos parpadeante o debilitada culmina —hiperbólicamente— en las admoniciones amenazadoras del P. Rentería:

> El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor, no menguado nunca, atizado siempre por la ira del Señor (118).

De manera que, en el momento en que se acaba la vida de Susana —en esos largos momentos, años, en que Pedro Páramo contemplaba su debatirse en la agonía pensando que no existe «recuerdo por intenso que sea que no se apague (99)»— se acumulan y concentran, en un exorcismo siniestro, especie de parodia apocalíptica, los múltiples significados de «la llama de la vida» y «el hilo de la vida», cuyo alcance se

[6] Además de anecdotizar el tópico de «la llama de la vida», la secuencia, muy breve, ensambla otros motivos fundamentales en el libro: la lluvia, murmullos; la figura despedazada; la obsesión temprana de Pedro Páramo por Susana.

hace trascender, por así decirlo, hasta la muerte eterna, en medio de las llamas del infierno. Es interesante observar, además, que a partir de esta transformación maligna de la luz, o la llama, o el hilo, de la vida en el fuego del castigo —castigo que, a su vez, se irradia hacia todos los puntos del relato— concluye en el libro el incesante entrecruzarse de las posibilidades significativas de todas las células narrativas. Las páginas restantes, depuradas de ambigüedad metafórica, se caracterizan por enunciados llamativamente escuetos, que encauzan una información de la que se han descartado las polisemias.

«La vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro»

Las palabras de Dolores Preciado que su hijo ha hecho suyas (8), y que emplea en vano para contrarrestar la evidencia que enfrentan sus ojos: el erial, la muerta Comala, describían el pueblo como un ámbito paradisíaco. Nada parece tener en común lo que encuentra el viajero con esas llanuras verdes cubiertas de espigas onduladas por el viento, o con los olores idílicos de la alfalfa, el pan recién horneado, la miel. Las descripciones —insertadas en la narración de Juan Preciado como antídotos de lo que ve él mismo, o como contradicciones de lo que le dicen Abundio o Eduviges— se pueden entender como manifestaciones de una «realidad» puramente interior. Y así se las ha interpretado: como muestras de ensimismamiento [7]. Una lectura tal considera las desconcertantes evocaciones de Dolores como exabruptos líricos, producto de una interioridad que ha descartado —y que descarta, hasta el momento de la muerte— el impacto o aun la existencia de experiencias dolorosas. El viaje de Juan Preciado, su «ir lejos», es producto de ese fantasear generador de ilusiones.

Pero las descripciones de un edén estereotipado no sólo marcan la simbiosis madre/hijo (que se destruye y se consuma a la vez en la escena burdamente antiedénica con la incestuosa), sino que establecen una correlación importante entre Dolores, Pedro Páramo y Susana San Juan. La «llanura verde», transformada levemente, reaparece muy pronto en el texto, y es una especie de eco disimulado pero significativo del relato de Juan Preciado de las páginas anteriores. No ya la llanura, sino las lomas de Comala son el lugar que recuerda Pedro Páramo viejo, en su evocación e invocación insertada en el primer *racconto* del narrador omnisciente: «Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire (16)». Evocación donde, además, se integra el motivo del «hilo de la vida», ya usado antes como comprobación ominosa de Juan Preciado [«su voz estaba hecha de hebras humanas» (12)] [8]. Las palabras de Pedro Páramo apuntan a uno de los motores de la narración. Mientras Dolores sólo le inspiraba indiferencia —el incipiente cacique

[7] CARLOS BLANCO-AGUINAGA «Realidad y estilo de Juan Rulfo». En: JORGE LAFFORGUE, comp., *Nueva novela latinoamericana*, I (Buenos Aires: Paidós, 1969).

[8] Es notable la fusión entre el motivo de la lluvia y el tópico del hilo de la vida en una de las secuencias en que se detalla la enfermedad de Susana San Juan: «La lluvia. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida (91)».

estaba interesado nada más que en no pagar una deuda y en ampliar, con las de Dolores, los límites de sus tierras [«Vente para acá, tierrita de Enmedio (42)», exclama Fulgor después de concertar el matrimonio]—, Susana ha sido eje secreto de la vida del hombre Pedro Páramo. Por otra parte, las imágenes que Susana muerta guarda en su memoria —«pienso cuando maduraban los limones (...) los limones maduros llenaban con su olor el viejo patio (80)»— son ecos, repeticiones de la nostalgia de la Dolores viva por «el sabor del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo (23)».

Me parece que los ejemplos anteriores muestran cómo los tres personajes trasladan de manera semejante a moldes similares, vivencias equiparables, idealizadas por la nostalgia. «El tiempo del aire», «la época del azahar», el «cuando maduraban los limones» han sido convertidos por el recuerdo en lugar común de una felicidad difusa, utópica. La coincidencia, sin embargo, es profundamente irónica: lejos de implicar algún tipo de encuentro, el lugar común demarca compartimientos estancos, donde se asienta la incomunicabilidad de experiencias solipsistas. Porque, en rigor, esa Comala recuperada en las efusiones recónditas de los tres personajes, más que *lugar* común, es una yuxtaposición de *momentos* aislados, donde o ha habido un mínimo de transacciones (entre niños: Pedro Páramo y Susana, que remontan papalotes), o donde directamente no se ha dado comunicación de ninguna especie: los ámbitos evocados por Dolores y Susana están notoriamente vacíos. Esas versiones de la Comala viva parecen preanunciar las parcelas de la Comala fantasmal: las tumbas desde donde se levantan las voces de los muertos.

Hay, todavía, otra vuelta de tuerca irónica: Juan Preciado, después de conceder a Dorotea que lo mataron los murmullos (62), reproduce por última vez en estilo directo una descripción de su madre: «Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida (62)». Palabras que a esta altura del relato resaltan como glosa sarcástica de lo que ha acarreado para el personaje el viaje a Comala: sin duda, allí, para él, la vida se ha «ventilado», en el sentido de «resolverse»=«terminarse». Con lo cual, de golpe, se revela la aplicabilidad —paradójica e irrecusable— de las evocaciones de Dolores a las percepciones del hijo. Y así lo confiesa la reiteración inmediata: «Sí, Dorotea, me mataron los murmullos (62)», ahora reconocimiento explícito del mensaje cifrado en las frases de la madre. De modo que lo que empezó como enigmáticas descripciones de un lugar difícilmente identificable con el pueblo muerto se lee de pronto como anuncio oracular del desenlace de la aventura de Juan Preciado. Con lo cual, en definitiva, las confrontaciones de Juan Preciado entre sus pasos en Comala y las pautas aparentemente erradas proporcionadas por la madre sólo en la superficie eran tanteos necios [9].

Al principio de la segunda vertiente de la novela, cuando se inician los *racconto* del narrador omnisciente, el tópico del paraíso terrenal aparece disimulado, literalizado en el motivo de la lluvia, uno de los más constantes en el libro.

> El agua que goteaba de las hojas hacía un agujero en la arena del patio. (...) Ya se había ido la tormenta. Ahora, de cuando en cuando, la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas

[9] BASTOS y MOLLOY, *op. cit.*, 249-256.

chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con hojas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire (15-16).

Tan presente como en las percepciones de Pedro Páramo niño, el motivo de la lluvia ha permanecido entre los recuerdos vicarios de Juan Preciado:

> Mi madre me decía que, en cuanto comenzaba a llover, todo se llenaba de luces y del olor verde de los retoños. Me contaba cómo llega a la marea de las nubes, cómo se echaban sobre la tierra y la descomponían, cambiándole los colores... (69).

Así anecdotizado, el tópico del tiempo paradisíaco pierde la irrealidad inherente a su carácter de lugar común. Es decir: los datos concretos, las minucias cotidianas y triviales, reconstruyen un tiempo vivible. De hecho, se trata de un tiempo vivido —por Pedro Páramo, así como por Dolores y Susana—, tiempo que se va mitificando a lo largo del relato en un «antes» inmóvil; pero ha podido ser mitificado porque fue un antes «real», no ucrónico, en términos de lo que se cuenta. Para decirlo con mayor claridad: esas anecdotizaciones proporcionan un fundamento donde se sustenta —se sostiene— la fabulación que han hecho de esa «realidad» los personajes. Así, a lo largo de la novela se dan pruebas suficientes de que al tiempo de la fertilidad sucedió un tiempo en que las lluvias bienhechoras se cargaron de agüeros —anunciados en los vidrios de la ventana de Pedro Páramo niño, en que «las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas (19)»— y un tiempo en que las lluvias se convirtieron en los diluvios cataclísmicos que son telón de fondo de la agonía de Susana San Juan. Hay un pasaje donde la transición se anecdotiza de manera notable:

> Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después.
>
> Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. (...)
>
> «¡Vaya! —dijo—. Otro buen año se nos echa encima». Y añadió: «Ven, agüita, ven. Déjate caer hasta que te canses. Después córrete para allá, acuérdate que hemos abierto a la labor toda la tierra, no más para que te des gusto.»
>
> Y soltó la risa.
>
> El pájaro burlón que regresaba de recorrer los campos pasó casi frente a él y gimió con un gemido desgarrado.
>
> El agua apretó su lluvia hasta que allá, por donde comenzaba a amanecer, se cerró el cielo y pareció que la oscuridad, que ya se iba, regresaba (66).

Como es sabido, a lo largo de los siglos las lenguas describen un lentísimo, imperceptible movimiento contradictorio: por una parte transforman en metáforas ciertas percepciones; por otra, abusan de esas metáforas hasta obliterar las asociaciones que las fraguaron. Uno de los milagros de la literatura es su posibilidad de reproducir —dentro de los límites espacio/temporales de un texto— ese secular equilibrio

imponderable entre lo metafórico y lo literal que es la esencia del lenguaje. Dentro de la literatura hispanoamericana, *Pedro Páramo* es acaso una de las más notables puestas en práctica del interjuego entre la aceptación de la sentencia pulida por los años y la indagación de la fuerza figurativa oculta bajo su superficie tersa, en apariencia (y quizá en definitiva) inamovible.

MARÍA LUISA BASTOS
435 West 48th Street. Ap. 4
NEW YORK 10036
U. S. A.

El nombre del padre

I

Pedro Páramo es una parábola textual que empieza con estas palabras:

> *Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera.*

La novela termina (mejor dicho: la parábola se cierra) con la escena en que el padre es muerto por don Abundio. Esta parábola no reproduce una secuencia lineal que lleva del principio al fin, sino que podemos entender que el padre está muerto desde el comienzo del texto.

Señalo lo siguiente:

a) El héroe va en busca de su padre, como ocurre en el paradigma clásico, en que el lugar diputado para la llegada del héroe, el telos de su historia, es el lugar del padre.

b) El nombre del padre connota mineralidad y desierto: Pedro es *piedra,* Páramo es *desierto.*

c) El héroe es depositario del deseo materno, al revés de lo que ocurre en el paradigma clásico, en que cumple con el deseo paterno hipostasiado en destino. Aquí es la madre la que quiere que el hijo vaya hasta el lugar del padre, no el padre quien planea la preparación del hijo para ocupar su lugar en la cadena de mandos del poder.

d) La madre pone una condición al cumplimiento de su deseo: estar muerta, lo cual permite deducir que, en vida de la madre, el hijo debe permanecer separado de su padre.

La historia se proyecta como un viaje y, en este sentido, coincide con el paradigma clásico, que narra la historia del héroe que viaja al país de las pruebas y vuelve con un talismán para ser reconocido como heredero legitimado del padre. Luego, el paradigma se altera, porque el héroe no es aquí enviado por el padre, del cual se aparta, sino que va en busca del padre para reconocerlo, pues el lugar parental está ocupado sólo por la madre, insinuando esta situación que se trata de un bastardo o de un huérfano.

En el esquema clásico, el héroe viaja al mundo de los muertos para volver de él demostrando su capacidad de renacimiento. En el texto de Rulfo es al revés: el héroe va a los infiernos a buscar a su padre, pues allí está el padre, muerto. Llegar al lugar del padre es llegar al reino de la muerte. Encontrarse con el padre es morir, quedarse a vivir con los muertos.

Hay otra lectura ~~posible en este campo:~~ entender que el héroe ~~ya está muerto~~ al

empezar el texto y que se instala en el reino de los muertos a la espera de la resurrección, que ocurrirá fuera del texto. Esta lectura es más claramente coincidente con las conclusiones religiosas a que se puede arribar, según veremos.

En cualquier caso, la inversión del paradigma clásico desvirtúa la estructura fundamental del mismo, que es una estructura itinerante, un camino. Un muerto que va al mundo de los muertos no va a ninguna parte, en el sentido de que no va a *otra* parte.

> *El camino subía y bajaba; sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*

La quiebra de la estructura itinerante desvaloriza los lugares, pues un camino es una sucesión de lugares que se valorizan relativamente, unos a otros, en función de su alejamiento del comienzo y la proximidad del fin. Pero los lugares que se indican en el texto carecen de esta función de valorización estructural, de un lugar por los otros lugares, y viceversa. Veamos:

— Comala: es el lugar donde se dice que está el padre, pero resulta el lugar de la muerte, o sea, que no ocupa ningún lugar en la vida, sino que es el confín externo de todos los lugares de la vida. El texto lo define en función de la dualidad voz/eco:

> *Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.*

— Contla: es el lugar que algunos buscan y ninguno encuentra. El abuelo del héroe, Miguel Páramo, dice que no existe y le replican que él está muerto.

— La Media Luna: es un lugar donde va y viene el caballo del muerto.

— Los Confines: es el lugar en que, según quienes dicen que el padre vive, habita el padre.

Como se ve, los lugares a los que puede dirigirse el camino son lugares inexistentes, en el sentido de que no existen como *topos,* sino como topónimos, por ser inabordables. El camino, pues, no va a ninguna parte, porque no hay tales partes. No es más que una apariencia de camino, que oculta su verdadera naturaleza de vagabundaje, de errancia.

En el texto recurren los muertos que *conviven* con los vivos, una suerte de fluidez de espacios entre la vida y la muerte, que puede verse tanto como una coetaneidad de vivos y fantasmas, una fábula de la vida mirada desde la óptica de la muerte, o la exteriorización de la muerte que cada vivo lleva en sí mismo, como certeza de su mortalidad, el *ya estamos de algún modo muertos* que constituye el lado fantasmático de la vida. La novela juega a ser, por ejemplo, un *memento mori* que desvaloriza todo lo que en ella puede haber de histórico, pues, al privilegiar el instante final en que todo se aniquila, desprestigia el tramo intermedio que es, precisamente, la historia.

Este desdén por el concreto proceso histórico se advierte con bastante claridad en las discusiones del padre con los revolucionarios mejicanos. El padre desprecia sus ideales manifiestos y les recomienda echarse sobre los pueblos y saquearlos para alcanzar el poder.

Los revolucionarios que aparecen en el texto (ejemplo destacado: el Tilcuate) chaquetean con facilidad, pasan de la obediencia a Carranza a la de Obregón: en esto siguen el consejo paterno, porque Pedro Páramo, la piedra del desierto, es el padre de la revolución en su fase de consolidación autoritaria o, al revés, lo que es lo mismo, su hijo más lúcido.

2

Según está dicho, el héroe queda constituido por el deseo de la madre, como héroe mostrenco o expósito. Este deseo, en su formulación más escueta y concreta, envía al hijo al encuentro de un muerto. El héroe viaja hacia ese lugar del deseo con el retrato de la madre (el único que tiene) y ello enfatiza la ausencia total de la imagen paterna, que se reduce al nombre del padre, piedra desértica.

La misma escritura es, a veces, corporización del deseo materno, pues, entre las diversas voces narrativas del texto, una es la voz de la madre muerta, voz sin cuerpo o, mejor dicho, cuyo cuerpo es la escritura misma.

La inexistencia desplazada del padre y la exclusividad de la madre como deseante y como única figura parental, la carga con el rol paterno, según las palabras de Eduviges, que personifica a todas las madres de niños cuyos padres son desconocidos: *En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre.* Madre fálica, simbólicamente hermafrodita, esta madre del niño mostrenco define al padre como una función de sí misma, la función de preñarse para tener un hijo sin padre.

Hijo mostrenco, tal vez bastardo, hijo con algo de expósito porque la madre no tiene un marido que funja como padre reconocible (en esta medida sería expósito: expuesto por el padre), no es difícil que, a lo largo del relato, se lo moteje con caracterizaciones que señalan cierta marginalidad: borracho, místico, «asustado».

El hijo de alguien que no es marido de la madre, la madre corpórea y el padre incorpóreo (cuerpo ausente) son la primera aproximación que podemos hacer entre esta historia de familia y la historia de la Sagrada Familia, tan familiar a nuestro mundo cristiano: Virgen María, Dios Padre, Cristo. Las lecturas pueden ser en ambos sentidos: la novela de Rulfo es la versión menor de una alegoría o el personaje se alegoriza como la enésima personificación de Cristo para racionalizar su bastardía.

Otra connotación religiosa, esta vez más arcaica, pondría a la madre en el nivel de lo material, por tener cuerpo; de la gravedad (y la gravidez), por pesar su materia: Madre-Tierra. Y al padre, por oposición, en la altura incorpórea, espiritual, sublime y suprema: Padre-Cielo. La división norte-sur entre divinidades patriarcales y matriarcales nos llevaría bastante lejos en el orden de las religiones comparadas de la Europa nórdica y la mediterránea.

Tampoco es ajena a esta irrupción de lo religioso en el relato el hecho de que el único maestro del héroe sea, con la modestia del caso, un teólogo, el padre Rentería, que hace las explicaciones teóricas relativas al infierno cristiano.

La madre corpórea y el padre incorpóreo hacen, en el esquema tierra/cielo, que la ley (lo elevado o celestial) carezca de cuerpo y que el cuerpo carezca de ley. La ley tiene una ausencia mortal y el cuerpo es ajeno a la ética, es limo primigenio, naturaleza

amoral. En el caso extremo, quien peca con la carne es el hombre, porque él está en contacto con la ley, pero la mujer no llega siquiera al umbral del pecado, permaneciendo en el seno de su inmanencia animal.

> *El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que necesitaba para respirar. Entonces me levanté. La mujer dormía. De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor.*

La ausencia del padre hace que el mundo de la mujer sea un compartimiento estanco respecto al del hombre, y viceversa. Pero con ello no desaparece lo masculino, el plexo de funciones y valores viriles, alma en pena, que son asumidos por la madre y por las mujeres en general, en un gesto que ya hemos calificado de simbólicamente hermafrodita.

Las mujeres (la madre, la abuela, Susana, la tendera) crían al héroe y le inculcan dichos valores normativos de carácter masculino (sumisión a la norma, represión de la rebeldía) empezando por la primera normalización del sujeto, la recepción del nombre que lo somete a los demás, le da un sexo y Pedro, o sea, el nombre del padre.

La madre es un colectivo matriarcal, el conjunto de las mujeres que ansían ser preñadas por Páramo, el cacique, el gran padre común. Cualquiera de ellas pudo ser la madre del héroe, cualquiera de las que se envían, unas a otras, a la cama de Pedro Páramo. Lo paterno es un fantasma viril en una suerte de serrallo de madres.

> *Pedro, le gritaron, Pedro.*

3

Las tres primeras noticias que el héroe tiene de su padre al llegar a Comala son:

— Que es un «rencor vivo».

— Que ha tenido hijos con todas las mujeres y los ha llevado a bautizar.

— Que ha muerto hace años.

A lo largo del texto aparecen otras connotaciones de la figura paterna:

— Es el legislador y el juez, pues en Comala, donde no está explícito ningún código moral, se lo invoca como aquel que recoge las denuncias por infracciones a la norma, suponiéndose que tiene el poder de castigar.

— Es fantasmal (esto está ya dicho: los espacios del cuerpo y de la muerte son comunes, a punto tal que los muertos pueden hasta hacer el amor con los vivos).

— Está muerto. Esto lleva constantemente a preguntar a los demás si están vivos o muertos, que es como preguntarles si pertenecen o no al mundo del padre.

— A pesar de que ha muerto, es posible que retorne algún día, cuando halle su camino desde Los Confines, donde está perdido.

— A más de engendrador, como buen padre, es matador, según se ve en la secuencia donde irrumpe en una boda y hace una matanza para vengar a su propio padre (aniquilar la boda: impedir la unión que recrea la vida).

— Es vengativo y omnipotente: *Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.*

Recapitulando: el padre es padre común a todos los hijos, está muerto, es legislador y juez, vaga como un fantasma, es probable que vuelva de Los Confines, donde está como muerto, tiene la facultad de engendrar, que implica la de matar, y es omnipotente. Si bien se mira, todas estas cualidades señalan al Dios judeocristiano, ese Dios que funge de padre eterno a condición de estar muerto, única manera de concebir que no habrá de morir nunca, y que nos asegura el juicio exacto de nuestros créditos y deudas morales, porque es la sede de la ley. De ese Dios somos hijos comunes y nos reconocemos hermanos en él. Es el páramo de la muerte, pero la firme roca donde se asienta el edificio del orden, construido conforme a la ley.

Esta lectura alegórica no impide hacer otra, psicológica, en que se pone a Dios como hipótesis del padre visto por el niño, que viene a ser lo mismo, pues siendo el padre único, sus hijos, a su izquierda o a su derecha, nunca ocuparemos su trono singular.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos



Comala o una lectura en el infierno

Comala * es un nombre, la contigüidad de los mundos, real y fantástico, limbo metafórico, donde el paraíso esperado se transforma en infierno sin abandono posible. El cielo y el infierno, antes que indagación de los teólogos, fue invención de los poetas. Juan Rulfo, en su peregrinar-novelar por el universo, sigue más a Dante que a Lautréamont. No es un desesperado, en busca de una solución (absolución) personal por su pecado de vivir, sino un autor que escribe desde la otredad del narrador. (Lautréamont vive su infierno; Rulfo lo hace vivir en otro, Juan Preciado, que acaso es él mismo).

Dante lleva como guía de su infierno a Virgilio; Preciado es conducido por Abundio, un mulero. Dante escribe al principio del canto primero: «No sabré decir fijamente cómo entré allí; tan adormecido estaba cuando abandoné el verdadero camino. Pero al llegar al pie de una cuesta, donde terminaba el valle que me había llenado de miedo el corazón, miré hacia arriba, y vi su cima revestida ya de los rayos del planeta que nos guía con seguridad por todos los senderos». Juan Preciado describe así su periplo en la primera página de la novela: «El camino subía y bajaba: sube o baja según se va o viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja». Dante inicia su viaje al infierno «a la mitad del viaje de nuestra vida», edad que según sus comentaristas correspondía a los treinta y cinco años, considerado entonces término medio de la vida humana, edad de equilibrio, entre los extremos de la edad ligera y la decrepitud [1]. Juan Rulfo publica *Pedro Páramo,* cuando tiene treinta y siete años de edad, en 1955.

El infierno, de «infernus», es lo de abajo , lo sub-real o el subrealismo. Escribía André Breton en su *Manifeste du surréalisme* [2]: «Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte», principio que rige en la novela de Juan Rulfo, pues la existencia real limita en la contigüidad del semiplano con la existencia imaginaria. (Digo existencia y no vida, porque en el limbo o en el infierno, la vida como ilusión y desesperanza no es posible.) Los seres existen en el juego de reglas ya sabidas; repiten sus actuaciones; no hay entusiasmo en su rostro, sino la precisión e inexpresividad de los mecanismos de relojería. (Vivir es una aventura, pero morir es un juego).

---

* Sobre la obra de Juan Rulfo: véase *Obras completas: El llano en llamas, Pedro Páramo,* otros textos. Prólogo y cronología de Jorge Rufinelli. Biblioteca Ayacucho, Ayacucho, 1979.

[1] Dante, según sus comentaristas, viajó al infierno el Viernes Santo del año 1300, recorriendo todos los círculos en veinticuatro horas. Su viaje total empezó la noche del Jueves Santo, y terminó el jueves siguiente de Pascua, día 14.

[2] ANDRÉ BRETON: *Manifeste du surréalisme.* Editions du Sagitaire, Simon Kra, París, 1924.

Juan Preciado va a Comala (el infierno) en busca de su padre. Busca una lógica de la vida —¿quién es?— y sólo encuentra una explicación de la muerte. (Antes de haber vivido ya te enseñan que tienes que morirte. El mundo es un valle de lágrimas, no un paraíso.) La descripción de Comala es tan dantesca como real: «Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija». La simbología representa al infierno como el fuego que quema y no consume. Así los seres, despojados de la vida, en la existencia sin sentidos, en la desnudez de sus almas, arden eternamente. Nos estremece pensar en las penas del infierno a través de los sentidos. Pero el verdadero infierno sólo es experimentado por el alma: es la soledad, la incomunicación, el absurdo, la alienación. Los seres pasan mudos, ciegos, como sombras vestidas de nadería. «No, yo preguntaba por el pueblo que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habita nadie». Juan Preciado comprueba que la vida tiene su lógica con la muerte, que a las preguntas de aquí, responden preguntas de allá, que vivir-morir es un rompecabezas revuelto y sin sentido. La realidad es un cuadro deshabitado, un mundo o su representación.

El mundo real y el fantástico limitan el uno con el otro, pero les separan distancias de eternidad; «lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad».

Juan Rulfo indaga en las fuerzas telúricas e inexplicables por la razón, en esos recovecos misteriosos adonde llegan las sinrazones de la magia o la religión, los argumentos para-anormales. El mundo no es nada razonable porque es movido por iluminaciones, corazonadas, sentidos, más que por razones. El azar y la necesidad se cruzan para parir argumentos que parecen inverosímiles.

Rulfo no emplea una técnica lineal en su narrativa, sino una técnica de composición de planos, partes de un rompecabezas, con piezas reales e imaginarias. Esas partes tienen una escritura de texto y una explicación, simbólica, en el contexto. Narrar, no sólo es contar, sino modernamente también, «mezclar», en una técnica de «collage» o de composición. Lo que convierte la lectura en un ejercicio difícil, y más si es heredada del surrealismo, a partir del cual, sueño y escritura se confunden y explican mutuamente. Narrar el sueño y poematizar la realidad abre nuevas perspectivas a la escritura. Ferdinand Alquie en su libro *Filosofía del surrealismo*[3] escribe: «Por consiguiente, el surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiera interpretar el mundo bajo el aspecto de lo maravilloso». Esta indagación intelectual a la cual llega Ferdinand Alquie encierra el resumen del surrealismo y también el contenido y perspectiva del realismo mágico. (Puede que la novela hispanoamericana sea la escritura en prosa de la poesía surrealista.)

El infierno es la sub-realidad, el mundo oscuro y misterioso que subyace bajo la

[3] FERDINAND ALQUIE: *Philosophie du surréalisme,* Ernest Flammarion, París, 1965. Traducción de Benito Gómez en Barral Editores, Barcelona, 1974, pág. 15.

realidad. El paraíso es la súper-realidad, el mundo claro y mágico que se des-realiza y se convierte en imagen y aire, en ilusión. Esta disyunción aparece clara en la poesía «infernal», de Isidore Ducasse o en la búsqueda del paraíso de Vicente Aleixandre. Juan Rulfo juega con la ambigüedad al principio de su novela. El camino conduce al infierno (o al paraíso) y tiene diferente perspectiva, contraste, tan del gusto de un Gracián, para el que va o para el que viene: «El camino subía y bajaba, sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja». El que va, el ilusionado elige el cielo. Es un niño ingenuo, un iluso. Busca la verdad con la pasión del joven inexperto. El que viene, ya es un desilusionado, se encuentra con la mentira —esa esfinge vestida de verdad— que imposibilita el camino. Proseguir el camino sería una tontería porque no hay tal camino; la esfinge es el final. (Al final de la ingenuidad está una razón tan vulgar como la vida venidera.) El joven Juan Preciado va hacia la vida sin saber el infierno (la mentira) que le espera. «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo». Inicia su andadura con la naturalidad de los inexpertos, con esa ingenuidad que despierta el desconcierto de los cínicos, la ira de los malos. El joven es un soñador, mientras el viejo es un pellejo de maldades, experiencias, heridas y fracasos mal cosidos, cicatrices supurantes. El joven se lanza a la vida impulsivamente; no sabe de la coz o la garra que le esperan. Juan Preciado, al principio de su camino, confiesa: «Hasta ahora pronto que comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones». Juan Preciado viene de la inocencia, el paraíso; o de la ignorancia, el limbo. Ignora que camina hacia el infierno. (El hombre ignora cuándo es arrojado a la vida, al infierno.) Un día se encuentra «metido» en el camino, que no es tal, sino una escalera mecánica que sube y baja, como el camino de *Pedro Páramo*. (Andar la vida es una metáfora, pues la escalera lleva al viajero, aunque suba o baje corriendo los escalones.) Se ha explicado muchas veces, y nadie ha convencido todavía, porque un día los sueños se rasgan el vientre y la ilusión es pisoteada por una muchedumbre. Ser hombre se convierte en un ejercicio de brutalidad. Todo hombre fue un día Juan Preciado, ignorante o ingenuo, puesto al principio del camino, en busca de la verdad. Y ha caminado hacia el infierno: a su paso, las virtudes descubrían sus caretas cortesanas y parecían mujeres de conveniencia con sus sonrisas hipócritas. La fe, la esperanza, la prudencia, la ingenuidad, la justicia, la caridad, se travestían y convertían la vida en parodia y mueca. Las verdades eran mentiras que guiñaban el ojo, como advirtiendo del juego y de la trampa. Los maestros no se atrevían a mirar porque sus enseñanzas eran parodiadas como antiguallas. Hasta los padres o los mayores se tapaban los ojos para no responder a la pregunta de la inocencia.

Comala es el infierno. Y también el cementerio. El campomuerto de cruces y huesos, un mundo subterráneo de fosas y nichos, donde las almas viven una vida paralela, posible y complementaria. Realizan las pasiones que no pudieron llevar en vida, meditan en sus fracasos y enmiendan sus equivocaciones. Los sueños son ultrarrealidades de la tumba. (Enmendar la página a la propia vida es un deseo de mortales que se equivocan y se equivocarán de nuevo.) El hombre, pese a todo, a las enseñanzas y a la propia andadura, vive la vida sin experiencia. Tiene que elegir por reflejos, instintivamente, más que por razonamientos. Así el hombre es un ser de

equivocaciones, como Pedro Páramo, que espera enmendar su plana inútilmente: «Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué». Pero la vida sólo se vive una vez: título de drama o de comedia, de película. El muerto, el consciente o arrepentido, ve pasar el cortejo, la película de otra vida que no es la suya. Pero nadie le oye, ni lo ve: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van». La vida, como la muerte, es siempre un espectáculo a solas. El público es un espectador de la propia tragedia.

El pueblo es el cementerio. O el cementerio es el pueblo. (¿Por qué no un día, en el sueño, esas dos ciudades, necrópolis y acrópolis, de existencias separadas, no se pueden unir o confundir?) Las prisas en las calles, con el sosiego de las tumbas; la usura del dinero, con los relicarios en oro de los dientes postizos; el griterío de los mítines, con el silencio de los nichos; el fútbol multitudinario, con el solitario juego de las tabas; las bibliotecas inverosímiles, con la lectura de la mano; las ampulosidades de la vida moderna, con la sencillez de la propia tierra. La palabra, con los ecos. La verdad, con su representación. Las risas, con los llantos: «Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos, risas...» ¿Es el sueño? No, es el sueño del sueño; la pesadilla. La indagación de la vida desde la muerte. La penetración en el misterio de la muerte, su rasgadura. Y contemplar que el infierno continúa más allá de la vida, que no hay salvación posible para este animal de equivocaciones. Es como destapar un cuadro, buscando otra realidad que adorne la vulgar existencia, y descubrir que el tal cuadro es un espejo que refleja el aburrimiento y vacío de los espectadores modelos.

Los muertos no mueren, o no queremos que mueran, para sentirnos acompañados, aunque sea a distancia. Ahí están los camposantos como una ciudad de los otros, a la salida o entrada de nuestra ciudad. Un cementerio donde el genio del marmolista se repite en cruces que reflejan la monotonía, la uniformidad, el quietismo. Hasta los cipreses son iguales, como un coro de monjes rezadores. El jardinero cuida de que los setos y las flores no tengan el esplendor o lujuria de los jardines. El cementerio es también un jardín muerto, estático, sencillo. Todavía, en las ascéticas noches de silencio, se oía el estremecedor toque de ánimas, como un rito, una convocatoria al conjuro. El simbolismo de las campanas lentas era más que un motivo de inspiración romántica. Las ánimas existen, se las llama. La literatura fantástica y de terror se nutre de apariciones de muertos. Comala es un purgatorio por donde merodean las ánimas: «Y esa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros». Las ánimas visitan a los vivos para pedir ayuda. Ayuda que no se les da, pues no es suficiente con unas oraciones, unas misas o limosnas. Habría que re-escribir su vida, enmendarles las páginas que escribieron con letra torcida. Es decir, vivir la propia vida sin error, ejerciendo la virtud.

Juan Preciado, antes de llegar a Comala es un iluso. Dorotea le hablará desde la experiencia y el desencanto: «¿La ilusión? Eso cuesta caro». Dorotea habla de dos sueños, uno «bendito», y otro «maldito»; porque se puede soñar lo que no se tiene, la complementariedad ideal de las muchas carencias reales; o soñar, y perder, lo que se

tiene. En el sueño «bueno», Dorotea soñaba que tenía un hijo; en el sueño «malo», soñaba que lo perdía. Dorotea interpreta sus sueños desde una perspectiva «ingenua», no científica. Sigmund Freud, al principio de su obra *La interpretación de los sueños*[4], escribe: «En tiempos que podemos llamar precientíficos, la explicación de los sueños era para los hombres cosa corriente. Lo que de ellos recordaban al despertar era interpretado como una manifestación benigna u hostil de poderes supraterrenos, demoníacos o divinos». Los sueños de Dorotea explican su deseo colmado o frustrado. A veces los sueños son más reales que la misma realidad. Cuando los sueños se convierten en obsesiones, la vida es una mera excusa.

Dorotea la «Cuarraca» le enseña a Juan Preciado el camino de su desengaño. Es un pozo profundo, pero sin salida posible. Es el infierno. (El infierno es la carencia de camino, la condena a vivir en el submundo de las frustraciones. Además es el conformismo, la apatía que ni siquiera tiene su catarsis en la desesperación.) «El cielo estaba tan alto y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra». El ser humano se acostumbra a la falta de entusiasmo, a la pérdida de la esperanza. Y vive la muerte lenta, sórdida, poco a poco, hasta el aniquilamiento. El Padre Rentería aseguró a Dorotea que jamás vería la gloria. (¿Se puede quitar la esperanza a los pobres, aunque esa esperanza fuera una alienación?) El cielo como liberación, según algunas creencias, o como alienación, según otras enseñanzas, explica y complica la existencia humana. Según una u otra alternativa, la vida es cerrada o abierta. ¿Valle de lágrimas, infierno o paraíso? Las religiones y filosofías se empeñan en explicar o en negar lo inexplicable. El hombre tiene como recursos la esperanza, la duda, el desdén o el remordimiento. Dorotea, desengañada de la realidad y de los sueños, confiesa: «El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora». Es decir, en el infierno.

En Dante, el infierno se explica por su oposición al paraíso. Dante tiene el privilegio de visitar el infierno, acompañado de Virgilio, y salir de él. En Rulfo sólo existe el infierno-Comala, el mundo común, cementerio de los vivos y de los muertos, a donde se llega, pero no se sale. Quevedo crea en sus *Sueños* un infierno de escenario barroco, de humor negro y chistoso, un desfile, más bufo que macabro, por donde pasan mercaderes, médicos, filósofos, leguleyos, alguaciles, hidalgüelos... Pero el infierno quevedesco es un montaje «teatral», literatura, donde se ven demasiado los contrastes, las antítesis, las exageraciones. Lo que más impresiona en el infierno de Rulfo es la verosimilitud. Desde la vida y desde la muerte se establece un diálogo coloquial, una contigüidad de planos en el mismo mundo. A veces la poesía, o una filosofía elemental, revisten la desnudez de una prosa sin dificultades estilísticas. El secreto está en la contigüidad de los tiempos, pasado y presente (no hay futuro), unidos, complementarios. La acuñación «realismo mágico»[5] es ya un tópico feliz,

[4] SIGMUND FREUD: *La interpretación de los sueños.* Alianza Editorial, Madrid, 1966.

[5] La acuñación «realismo mágico», tan en boga actualmente, es ya vieja. Véanse al respecto: FRANZ ROH: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der nevesten Europaïschen Malerei,* Leipzig, 1925; MÁSSIMO BONTEMPELLI: *L'avventura novecentista, selva polemica.* 1926-1938, Florencia, 1938; ANGEL FLORES: *Magical Realism in Spanisch American Fiction.* Hispania, 38, 1955; LUIS LEAL: *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana.* «Cuadernos Americanos», 153, julio-agosto 1967.

como todas esas definiciones hermosas que hacen fortuna y literatura. En Rulfo, no se sabe si la realidad es subsidaria de la magia o es la fantasía la que sirve a la realidad. García Márquez abusa de la desmesura del cuento en *Cien años de soledad* o en *El otoño del Patriarca* [6]. El lector goza de la fabulación de escribir, pero sabe que el libro es una hermosa invención. Con Juan Rulfo ocurre que la invención, o creencia del infierno, es una realidad palpable. Comala es el universo y el infierno. Los muertos hablan con la cordura de los vivos. No son enajenados, ni siquiera prójimos. Son los mismos vivos que cambian de papeles. ¿Cuándo se dan cuenta Juan Preciado, Dorotea o Pedro Páramo de que están muertos? (La muerte, tal vez, sólo sea una vulgar explicación) [7]. A los hombres, cuando están cansados, les gusta poner punto y aparte. Pero ello no es suficiente. Don Juan es el juego de la vida con la muerte. Don Juan es un incrédulo, un desalmado que invita a su víctima a la cena. Don Juan se ríe de la muerte, no la teme. El desalmado ya no tiene nada que perder, pues ha jugado y lo ha perdido todo. (Cuando nada se tiene, nada se arriesga y siempre se gana.) Don Juan es un burlador de sí mismo, de su esperanza. También está en el infierno y sabe que la muerte no puede llevarle a ninguna otra parte. (Los héroes, en realidad, no tienen nada que perder; cuando entregan su vida es que ya la han perdido. Lo único que ansían es rescatarla, hacerla valer.) Juan Preciado es un ingenuo, no un desalmado. Va a Comala; no huye de ella.

Dante escribe: «Así mi espíritu, fugitivo aún, se volvió hacia atrás, para mirar el trayecto del que no salió nunca nadie vivo». (Salvo él y Virgilio, que como creadores podían permitírselo.) También en *Pedro Páramo* se cierran las puertas «y la que queda abierta es no más la del infierno». En Dante también se ve la literalidad, el empeño de la obra de arte, la orfebrería perfecta de los nueve círculos simbólicos. En Dante el infierno está en otra parte. Es una realidad lejana o una construcción mental, con la perfección de la geometría. En Dante hay lugares distintos —viajes diferentes— para el infierno, el purgatorio o el paraíso. En Rulfo el infierno es omnipresente, verdadera realidad, costumbre cotidiana. Damiana se encuentra con su hermana Sixtina, que lleva muerta muchos años y cuya alma vaga por el mundo sin descanso. Damiana cuenta su historia a Juan Preciado, pero Damiana Cisneros también está muerta.

Juan Preciado, a veces, habla con los otros; lo cual hace posible el diálogo de lo real con lo imaginario. Pero en ocasiones, los mundos se cierran sobre sí mismos, como las páginas de un libro, reducido a una sola página en blanco. Es el limbo. Juan Preciado habla, pregunta, como un recién llegado a Comala, cementerio de los vivos, ciudad de muertos; pero nadie le responde. Oye el eco espasmódico de sus palabras, rotas, sin contenido; sonidos que golpean a otros sonidos y se pierden. La comunicación es entonces una ilusión de magnetófono primario: «¡Damiana! —grité— ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: ¡... ana... neros...! ¡... ana... neros!»

---

[6] Véase JAIME MEJÍA DUQUE: *El otoño del patriarca o la crisis de la desmesura.* La Oveja Negra, Medellín, Colombia, 1975.

[7] Sobre el tema de la muerte en Juan Rulfo véase TAGGART KENNETH M.: *Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas,* Playor, 1983.

La perspectiva del infierno en Juan Rulfo no es simbólica, como la de Dante; ni grotesca, como la de Quevedo. Es una perspectiva cotidiana. Preciado, Páramo, Fulgor, Dorotea o Damiana tienen una visión del mundo-infierno primaria, elemental. Esta, da verosimilitud al viaje. Juan Rulfo no nos conduce a mundos increíbles de fantasía, ornados con metáforas, símbolos, alegorías y representaciones barrocas. El universo mágico lo trae al nivel de la realidad. Los muertos y los vivos —todos están muertos una vez que han llegado a Comala, pero algunos sueñan que están vivos— hablan el lenguaje coloquial de los campesinos de Jalisco.

Pedro Páramo se caracteriza como novela hispanoamericana y no europea, porque no hay desesperación, sino fatalismo, heredado del sentir indio. Los europeos crean su infierno cada día —y no sólo literariamente; ahí está la historia como recordatorio—, pero se rebelan contra él; a veces, salen de su espiral, como Dante. El fatalismo indio se deja arrastrar hacia el centro del infierno, con indiferencia y sufrimiento, hasta el quietismo. Juan Preciado llega a aceptar el infierno como algo natural. Lo característico de los indios es una esperanza pasiva. Los indios «esperan», con sus mercancías, pese a la lluvia monótona, persistente, pese a que no vienen compradores. La esperanza pasiva es casi la pura indiferencia. Los indios esperan, pero no esperan. Son tan ingenuos como desengañados. Esta experiencia vital tiñe la historia de Hispanoamérica y la novela de Rulfo. (Esperar lo que de ninguna manera ya se espera y no desesperar.) No es exactamente el senequismo ni el sufismo. El quietismo indio llega hasta el pozo del sufrimiento. El europeo es un viejo, un resentido, que sabe dónde tiene cada una de sus cicatrices. El hispanoamericano es joven; pese a los palos y pedradas, todavía no ha escarmentado. Es un pueblo creador desde el sufrimiento.

Comala, o el infierno, es el lugar de la frustración. Sus habitantes, que están muertos, desean ser lo que no fueron en vida, una posibilidad cerrada, pues el tiempo disponible se ha cumplido. El sueño o el pasado actúan como compensaciones. Pero nadie pasa dos veces por su propia vida, para enmendar sus errores. La vida del hombre es un juego a muerte, sin posibilidad de repetición. Querer ser el que no se es, vano intento de los frustrados. No hay esperanza. Los muertos de Comala se sueñan como vivos. Desean expiar sus pecados, subsanar sus errores. Pero son almas en pena, cuerpos de barro que se desmoronan. Y, sin embargo, no se convierten en nada. (Acabar.) Continúan «desmuriéndose» en el sufrimiento, buscando inútilmente el descanso. (No encontrarán la felicidad mientras razonen y sueñen.)

Juan Preciado parte a la búsqueda del paraíso desde un sentir ingenuo. Como recién llegado a la vida, no entiende de la maldad. Ignora que la vida se petrifica en historia. Ve Comala, al comienzo de su trayectoria hacia el infierno, con los ojos nostálgicos de su madre. Es el paraíso soñado: «Hay allí, pasado el puerto de los Calimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche». Dante es conducido al infierno, purgatorio y paraíso en la lucidez. Sabe a dónde va. Sin embargo, Juan Preciado es un engañado, como cualquier hombre que llega a este mundo. Comala es un infierno. La libertad no es posible si el hombre es conducido, desde que despierta al uso de la razón histórica, por el camino de la mentira. Cuando se le enseña, se le engaña con superestructuras, ideología, creencias

ortopédicas, falsías. Llega al mundo, a Comala, sin posibilidad de elección, ni de escapatoria. (¿Dónde está la libertad?)

Todos los habitantes de Comala son hijos de Pedro Páramo, del infortunio, el crimen y la desesperanza. Su destino ya está «marcado». El hombre para ser libre tendría que nacer sin herencia, sin familia, sin pasado. (¡Cuánto se mira en las familias altas la prosapia de la «buena» familia!) Los desheredados, los sintierra, no tienen un sitio en el mundo. Son los explotados, los marginados en el «ghetto», en la misera, en el infierno. No les dejarán ser hombres, sino seres sin redención, resentidos, frustrados, que ni esperan ya el día de su revolución. (Sueño cíclico de América.) El pecado contra el llamado Tercer Mundo, o universo de los pobres, es matar a sus hombres el alma, privándoles de posibilidades económicas, de cultura y libertad. Convertir la tierra, no en el paraíso esperado por Juan Preciado y todos los ingenuos pueblos jóvenes, sino en el infierno presente.

Pedro Páramo no es un discurso narrativo lineal, la voz omnipresente del autor o su protagonista, sino un coro de voces que explican sus diversas peripecias vitales, el susurro de las lamentaciones, la invención del diálogo, la narración como sueño verdadero, la «realización» de la idealidad. El mundo de los sueños aniquila al mundo de la verdad. Juan Rulfo ha bajado al idealismo de sus peanas, atreviéndose a levantar el velo de las imágenes santas, simbólicas, intocables. La cara de la verdad es un alma de tierra que se desmorona entre los dedos. No sólo se descompone el cuerpo entre las envolturas de la momia; también el alma se convierte en polvo y ceniza. Juan Rulfo ha profanado el vivir de los muertos, el sueño de los vivos. El cementerio es un jardín, una ciudad aristrocrática de mausoleos de mármol, paseos, cipreses y rosales. Los hombres, que no saben crear un paraíso en la acrópolis, lo inventan en sus necrópolis blancas, donde, al fin, la estética del artista sirve para algo. Pero el cementerio es un lugar separado de los vivos, que un solo día al año se convierte en romería, fuego de las flores, recordatorio lacrimoso, comercio y olvido. Rulfo ha demostrado en su novela que mundo y cementerio coinciden; las calles son los caminos; palacios y edificios, los mausoleos y los nichos.

Juan Rulfo ha llegado al final de la escritura. Después de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* su aniversario narrativo parece completo y cerrado. Dante salió del infierno para escribir del paraíso. Pero Rulfo —o Pedro Páramo— buscaba en su ideal de ingenuo el cielo posible cuando vino a caer en el infierno, donde se llega y no se sale. En Dante había una conciencia de mundos contrarios, una dialéctica entre el bien y el mal, polarizados en el infierno y el paraíso, con un espacio intermedio de sufrimiento y esperanza, el purgatorio. En Rulfo, los mundos contiguos se reúnen en la ambigüedad de la muerte/vida, en la irrealidad de lo fantástico como sustancia de lo real. Es como si el cielo, el aire, la alegría, cambiasen su posición por la tierra, el barro reseco, el sufrimiento. En este trastoque de mundos, en la destrucción de la idealidad y su absorción por lo real, destaca la originalidad de Rulfo. Así pues, más que de «realismo fantástico», definición y tópico de la novelística hispanoamericana, cabría hablar de fantasía realista. Si García Márquez magifica —magnifica— la realidad hasta la incredibilidad del cuento, Rulfo descodifica lo sobrenatural y lo dispone en niveles creíbles de realidad. El infierno de Dante aparece magnificado,

simbólico, increíble. Lo terrible del infierno de Rulfo es que resulta convincente y real. Dante no logra convencernos con sus descripciones de poeta omnisciente, profético y terrible. Su infierno pertenece a una cultura medieval, teocéntrica, pero ya a las puertas de la Edad Moderna, donde el bien y el mal libraban una batalla definitiva. El infierno de Rulfo pertenece a nuestra cultura.

El hombre, desde que tuvo uso de razón práctica y egoísta, se apartó del paraíso. Pensar es no obedecer, porque la obediencia es sumisión. Pensar es padecer. Nadie sabe exactamente cuándo el homínido dio el salto cualitativo, y de ser un animal de obediencia, de rebaño, se transformó en un animal de rebelión, que ya no se acomodaba a la cadena repetitiva del instinto. Su historia es un largo caminar de espaldas al paraíso o la felicidad originaria, un ir hacia el infierno de Dante, de Rimbaud o Isidore Ducasse, de Rulfo.

Razonar es establecer una dialéctica entre el bien y el mal. La batalla la ganó el mal, que es quien hace progresar al mundo. Sus orígenes están en el Renacimiento, en la crisis de conciencia que desembocó en el protestantismo. La Ilustración, la revolución industrial, el cientifismo, la sociedad de consumición (consumación), la era tecnológica robotizada, son pasos sucesivos de la cadena e intento de convertir el infierno en cielo. Cuando el hombre viene al mundo —cuando Juan Preciado llega a Comala— se le enseña la teoría del paraíso, se le engaña con fantasías y esperanzas vanas. Cuando tiene uso de razón —se pregunta por su historia y la de los demás, por Comala— descubre el infierno-paraíso, la ambigüedad de las leyes y las enseñanzas, la mentira de un mundo que se viene abajo. Inicia el penoso camino del desencanto al desengaño, desde la desilusión adolescente al cinismo desesperado.

Rulfo, al concluir el universo cerrado de su novela, acabó con su carrera de escritor. (El poeta crea pero no se contradice como el crítico.) Rulfo si escribiera una novela del paraíso [8] para los optimistas, tendría que desescribirse, quemar Comala, lo que parece imposible, pues los edificios de la imaginación no se queman aunque ardan. Desandar el camino, volver al punto inicial de la ingenuidad, parece difícil ya desde la orilla del sentido común, la racionalidad práctica. ¿Cuántas insinuaciones de amigos no habrá tenido Rulfo para que escriba? ¿Cuántas ofertas sustanciosas de los editores? Pero ya dije que en Rulfo no hay paraíso posible. Comala es un mundo a solas [9], y *Pedro Páramo* una novela esencial, sin continuidad.

Hay autores que quisieran escapar de su escritura. No escribir, no publicar. Huir del abismo, esa pasión de destrucción y creación que es la escritura total de Rimbaud, Kafka, Pavese. También de Rulfo. Donde nada había, elevan un universo maldito y fascinante, una imagen real de un mundo imaginario que se desvanece para explicar su obra oscura y atormentada. Aquellos que en la vida real viven en el infierno, escaparán de él, el real, si existe, pues sólo será una imagen de sus sueños. Creándolo, se han librado de él. Y la muerte, esa musa con cara de momia, no podrá asustarlos.

---

[8] Ha sido otro escritor hispanoamericano, José Lezama Lima, quien ha escrito *Paradiso,* 1966, novela complementaria de *Pedro Páramo* en la visión del mundo, desde la perspectiva ingenua de la niñez y adolescencia.

[9] Sobre el tema de la soledad véase: VIOLETA PERALTA: *Juan Rulfo. La soledad creadora.* Buenos Aires, 1975.

Lo grandioso sería asustar a la muerte, hacerla desvanecerse como a una señorita cursi en medio de un baile. Que se desmoronase, como un montón de piedras (como Pedro Páramo) esa enigmática esfinge, situada ya desde el principio del camino, que observa, enseña y dirige.

Un escritor no crea el infierno para expulsar a los demonios interiores. El infierno ya estaba ahí cuando él llegó. Juan Rulfo no fabula, testifica desde la perspectiva de su imaginación realista. Es un descubridor, nos muestra un mundo ocultado y que no veíamos o no queríamos ver. Dante ya había hablado del infierno y enseñado sus simas. Pero no se quiere leerle y ni siquiera entenderlo. Cuando las religiones olvidan el infierno, sobre el cual en cierto modo se apoyaban para enseñar una teología del miedo, algunos escritores, malditos o iluminados, descubren su terrible presencia, tan próxima.

La literatura moderna está impregnada de un mal metafísico, de una dolencia que expresa el penar de los sueños, el suicidio de la alegría, el cadáver de la desesperanza. Allí donde no llegaba la filosofía del dolor de corazón, existencial o desesperada, ha llegado la literatura. (La imaginación ha llevado el pensamiento a las simas, donde nacen y mueren los principios.) Los racionalistas se empeñan en no ver sobre qué simas elevan sus magníficas torres de silogismos, dogmas, tautologías, el subsuelo de sus ideas absolutas. Son mucho más peligrosas las quiebras de la razón que las locuras —indagaciones— de la imaginación. Una novela, aunque nos sumerja en el infierno, no causa una catástrofe, como puede ocurrir con la aplicación de un descubrimiento científico, la coronación de una ideología o el triunfo de un eslogan político. La muerte de los filósofos (amantes de la sabiduría, no vividores de sus despojos) se explica porque la sabiduría o la verdad no interesan más que como literatura. ¿Quién se atreve a escribir, a leer, un tratado sobre la verdad, la justicia, la paz, el cielo o el infierno? Sólo los mixtificadores, engañadores, los literatos, que escriben sobre lo que no saben, que lo intuyen y lo inventan. Escribir es una forma de indagar la realidad hasta los límites irreales de la nada. Donde la ciencia no puede alcanzar, llega el atrevimiento del poeta. Las perversiones del poder y del saber son las creadoras del infierno, razón sin libertad, ideología totalitaria. Pero es un infierno que se guarda como un secreto, como si no existiera. Los escritores, Kafka o Huxley, Hesse o Rulfo, desenmascaran la farsa de la apariencia y enseñan el infierno, cuna, camino y mortaja, que el hombre inventó.

Cuando el hombre perdió el paraíso tuvo que crearse un espacio propio —como esa tierra que se arrebata al mar— construir la historia desde la miseria del animal indefenso, razonador, que pensaba en la muerte. Para vencer el «miedo de vivir», transgredió los tabúes, cometió crímenes e invenciones, avanzó hacia el infierno. Y viviría «feliz» en él, de no ser por los poetas, los niños y los locos, que añoran y juegan con el paraíso. La literatura se convierte así en la recuperación de una vida perdida, acaso verdadera.

El mundo de Juan Rulfo es nuestro mundo. Comala no es una metáfora, sino un paradigma, un ejemplo local, ambientado en los alrededores de Jalisco, que se transforma en enseñanza universal. La novela narra el camino-laberinto, que inicia Juan Preciado y del que no sale. El hombre elige un camino —cuando le dejan—;

pero la multiplicidad de elecciones —siempre se está eligiendo— convierten el camino en un tortuoso laberinto. El hombre sería libre si pudiera elegir, si no se le engañara. En la edad del limbo, el niño aprende la idealidad, se le enseñan los pasos adecuados para entrar en el paraíso; pero cruza el umbral de su edad de razón y se encuentra con el infierno. Ahora también hay niños que viven prematuramente en el infierno; se les da el nacimiento pero no la vida, pues nacer es un mero accidente, mientras que vivir es un largo camino-laberinto.

Vivir es indagar el laberinto, buscar su explicación, tratar de vencerlo. El laberinto se caracteriza por ser un espacio de ambigüedad; de suplantación de la realidad por la fantasía, y de ésta por aquélla. Un espacio cerrado, camino inicial por el que ya no se vuelve, futuro cerrado. Y, sin embargo, Juan Preciado inicia su camino desde la ilusión. El ingenuo nunca sabe que se ha metido en un laberinto. Escarmentará en propia cabeza, tras una larga epidemia de realidad. Los malvados, como Pedro Páramo, darán golpes contra el espejo roto que refleja su vida torcida, un camino sinuoso hacia izquierda y a derecha.

El hombre que se mira en los espejos del laberinto, ve cómo la realidad se transfigura en fantasía y viceversa, en Comala, en el laberinto de los muertos. Ya no se reconoce, porque no es el que fue ni el que quiso ser. Es la cara de un niño destruida, cosidas las ilusiones desgarradas, o el retrato inacabado de un sueño. Lo que se detesta es la propia realidad, miseria de sí mismo, la certidumbre de encontrarse frente a un desconocido. En el infierno, bien que lo sabían Juan Preciado, Dorotea, Damiana, Susana o Pedro Páramo, nadie es más extraño que uno mismo, pues se cree vivo en el cementerio (la realidad). Y muerto en la vida acabada (el espejo). La vida es la identificación entre realidad e imagen, entre modelo y retrato. La muerte es la enajenación, la suplantación del modelo por la imagen. El alma es la forma y representación del hombre. Pedro Paramo, un desalmado; al final de la novela se desmorona, carece de alma para dar forma a su existencia de barro.

Al final del laberinto, Pedro Páramo teme encontrarse consigo mismo. Teme la noche. La inauguración crea imágenes falsas y monstruos. El sólo querría ver a Susana San Juan, representación del amor y el goce, de la enajenación. (En el amor, el infierno se comparte y se destruye.) De ahí que Pedro Páramo sueñe con la boca y el cuerpo de Susana. Cuando la ensoñación se esfuma, ve cercana otra vez su muerte, pues es un muerto que se sueña vivo. El laberinto —sin espejos, ni imágenes, sin tiempo, sin luz, cámara oscura, sin puertas, el espacio de la nada, con paredes de tinieblas— es el infierno. Pedro Páramo «tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo». De sus transgresiones y crímenes, de sus víctimas y abusos, de la voz de sus hijos abandonados. Pero, sobre todo, tenía miedo de encontrarse con el otro, que podía haber sido, el fantasma de sí mismo, aullador, pidiéndole responsabilidades. Su otro-yo perdido al inicio del camino, la conciencia, más allá de la muerte.

Escribía Georges Bataille, filósofo lúcido y místico, que elevó la crítica a la sabiduría: «Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una

condenación» [10]. Vivir es replicar a la edad del limbo, pero pintando un autorretrato que en nada se parece al modelo original. Oscar Wilde supo ver esta suplantación y tragedia en *El retrato de Dorian Gray* [11]. (¿Elegir entre el bien y el mal? ¿Qué elección tiene el hombre, que inicia su camino en los umbrales del infierno?) La edad de la ingenuidad es cada vez más breve. Sólo los santos místicos, los poetas primarios, conservan su simplicidad. En los demás, crece un hombre, un extraño que se adueña del alma y la pervierte. Vivir es así una experiencia de maldad, la pintura de un autorretrato, de rasgos inacabados, que se rebela contra el modelo originario, ingenuo, ilusionado, y lo asesina. En la vida-ficción, el mundo está poblado de autorretratos inexpresivos, de imágenes que suplantan a sus modelos, a quienes han arrebatado la identidad y la esperanza. Son máscaras egoístas que han lavado sus manos inocentes en la sangre de los explotados; que han pisoteado la generosidad y han vendido el amor. Son rostros de experiencia y de arrugas. Tienen en su tez todos los colores de las pasiones y los placeres. Dicen querer salvar a la pobre humanidad, pero no se salvan a sí mismos. Se miran en el espejo y se desmoronan, vulgares estatuas de terracota. Todos ellos son Pedro Páramo, hijos de Pedro Páramo, retratos idénticos, iguales, imágenes repetidas de modelos distintos.

El infierno se caracteriza por la repetición, como el laberinto: mundos que son el mismo mundo; ciudades que son las mismas ciudades; plazas que son las mismas plazas. Calles idénticas. Idénticas fachadas y ventanas. Los mismos rostros, los mismos gestos. Un espejo son todos los espejos. El laberinto es el infierno. Comala está cerca y lejos. Es uno mismo y son los otros. El escritor se ha vaciado de sus monstruos —como un ejemplo de ascesis literaria— que son los monstruos de los demás, ficción y realidad. El que no los vea es que está ciego, no sólo para los ojos de la imaginación, sino también para los ojos de la evidencia. A su lado pasan los hombres, amigos o desconocidos, atareados en los trabajos, aficiones, manías, odios, persecuciones, fingimientos, mentiras. Cada cual ha dado muerte al que fue, ese cadáver enterrado a la salida del paraíso. Un pasado joven que un día vendrá a Comala a indagar sus raíces de identidad, su origen abandonado. Avanzará preguntando entre los muertos que sueñan vivos. Cada cual rehace su vida y olvida el pasado. La juventud es una enfermedad y un pecado para la sensatez. El infierno no está hecho a la medida de los sueños —no tiene cielo— sino a los recovecos de las cuevas, las tumbas, los nichos. Sus habitantes son fantasmas, almas penitentes que se apropian un instante de su antigua carnalidad, para no ser sospechosas, y hablan con el viajero, cuidando mucho de las apariencias. (Pues en Comala o en el laberinto reina el orden.) A Juan Preciado le resulta difícil distinguir entre ficción y realidad; él mismo que llega al infierno, es un objeto de juego, de enajenación.

Pedro Páramo no es una obra del absurdo, sino de la evidencia. Es absurdo lo que ni se entiende ni se comprende. La novela tal vez sea difícil de inteligir, en los postulados de la lógica y del sentido común. Pero se comprende, hasta por el lector

---

[10] GEORGES BATAILLE: *La littérature et le mal.* Librairie Gallimard, París, 1957. Traducción en Taurus, 1.ª edición, 1959; 2.ª edición, 1971; pág. 60.

[11] El hombre que ha perdido la ingenuidad no se reconoce en el retrato ni el espejo.

inexperto, en ese otro laberinto teórico que se llama estructura de la novela. El signo [12] de la novela está compuesto de dos planos: de la realidad y de la fantasía. La perspectiva original de la novela consiste en que el plano de la fantasía se cambia por el de la realidad, se «realiza». Es como si la forma, o el alma, fuese la verdadera materia. La muerte y la vida cobran así la contingencia de un tiempo detenido «in vitro», efímero o eterno. El absurdo se caracteriza por ser increíble, una representación paródica de lo creíble. Pero la novela de Rulfo no es representación. Los personajes en la vida son actores que mienten, que simulan para demostrar lo que no son. En la muerte actúan con una sinceridad conmovedora. No tienen que demostrar con verdades arteras, manipuladas, las muchas mentiras de sus vidas pobres y vacías.

En *Pedro Páramo* la narración y descripción se sirven de un lenguaje discursivo, poético, impregnado de un pálpito metafísico, como soporte de la idealidad, de la forma, como plano estético sobre el escritor [13]. En los diálogos utiliza un lenguaje coloquial, sencillo y hasta vulgar, emanado del pueblo, sustentador de la realidad, como plano ético. La realidad no está escamoteada, como ocurre en ciertas magias de juego y artificio, sino que hace creíble y cercana la fantasía. El escritor se sirve de las palabras para expresar su mundo, de la realidad de un vocabulario.

El discurso lineal proporciona una idea premeditada de camino. Las novelas sencillas inician una peripecia que se complica y explica, que termina. El lector sigue el hilo que el narrador omnisciente, paternalista y comprensivo le va dejando caer. El escritor todopoderoso siempre cree que el lector es demasiado ingenuo. En el laberinto, el discurso se rompe en segmentos narrativos, descriptivos o dialogales que intentan recomponer su estructura de rompecabezas, en una contigüidad que en la escritura es siempre secuencial, el camino perdido, reflejado en una multiplicidad de espejos. La estructura fragmentada, re-compuesta es esencial en *Pedro Páramo* para construir el laberinto: caminos cortos que no conducen a ninguna parte, pasillos, segmentos. Descripciones y diálogos; una filosofía rota, incapaz de explicar el uni-verso. La poesía diluida como solución explicativa. La realidad, sus pedazos, recogidos pacientemente por el escritor, re-compuestos, iluminados por el arte. El poeta rescata el sufrimiento de las tumbas y las mazmorras, de las cuevas y los túneles, de la noche larga del infierno, y lo trasciende a paradigma y obra de arte, a iluminación de la escritura creadora.

El poeta escribe del infierno para poseerlo y evitarlo. Hay en él una actitud atávica de hombre primitivo que caza la realidad, o a su enemigo, para no temerlo, para dominarlo. Si nos muestra el infierno, y es Virgilio o un mulero que nos lleva hasta él, es con el objeto de conocerlo y evitarlo. Qué más quisiera el poeta que sus invenciones sirvieran para transformar y mejorar el mundo, no para perderlo. Pues el infierno se caracteriza por la reducción al grado cero de las posibilidades de futuro, de esperanza y alegría. En Comala, el cura Rentería, a fuerza de predicarlo o de hacerlo temer desde el confesonario, desde su vida inejemplar, mentirosa, al servicio del poder

---

[12] Véase MARTA PORTAL: *Análisis semiológico de Pedro Páramo,* Narcea, S. A. de Ediciones, 1981.

[13] Véase GUTIÉRREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo. Estudio lingüístico.* Editorial Bilingüe, New York, 1978.

ensangrentado y del dinero, lo ha creado en la tierra. (¡Qué obcecación en no hacer de esta tierra también un paraíso!) No hay novelas absurdas, absurdo es el hombre empeñado en hacer un infierno del mundo. La historia parece la más increíble ficción si no horrorizasen tanto los crímenes, guerras, genocidios, sinrazones, maldades, estupideces.

El sueño de la razón crea monstruos. Pero las razones de la imaginación son intuiciones de realidades enmascaradas que el buen sentido común no deja ver. No es éste el mejor de los mundos, aunque enseñanzas manipuladas, imágenes falsas y bobaliconas publicidades quisieran convencer de ello. El mal del mundo es denunciado por poetas que dominaron el laberinto y escribieron para destruirlo, *El proceso, Un mundo feliz, El lobo estepario, 1984, Pedro Páramo.* No por no querer verlo, o no leerlo, el infierno deja de existir. No se mata fácilmente a la conciencia con enajenaciones, diversiones, sucedáneos, suplantaciones y engaños. Si a cada hombre no se le permite ser, elegir, vivir, allí hay un pedazo de infierno. Si la sociedad no es libre, dinámica, generosa, abierta, también allí hay un infierno. El infierno es Pedro Páramo y también Comala; el hombre o el mundo.

Escribir más allá de *Pedro Páramo* o *El llano en llamas* sería una forma de enloquecer, la estancia en nuevos infiernos. Rulfo, comprensivamente tomó la decisión de no escribir, como Rimbaud, huyendo de sí mismo, o no publicar, como Kafka, mandando quemar su obra. Lo cual demuestra que no es necesario escribir varios tomos de obras completas, la *Comedia humana* para perdurar. Los poetas más excelsos son breves, como Garcilaso, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. Los poetas son simplificadores, intentan la reducción de los mundos, al uni-verso elemental. Y Rulfo es un poeta cuando escribe reduciendo páginas, simplificando las obras completas a obra única, a una palabra esencial, páramo o llano, como espacio y tiempo detenidos en una película de sueño, morosa, indefinida. La llanura es el espacio donde cielo y tierra se confunden, en la realidad/irrealidad del espejismo del desierto. El páramo o el llano en llamas son definiciones del infierno, de la pobreza y de la guerra. Hölderlin o Nietzsche llegaron a las puertas del infierno y no volvieron. El hombre moderno no puede salir del infierno y entrar en el paraíso. La falta de fe de Dante y la solución vital: sabiduría igual a verdad. Desde entonces los visionarios y los poetas han escrito más del infierno que del cielo. La filosofía y la literatura indagan los límites del mal, el dolor del alma. Los personajes de Rulfo tienen dolor de alma, más que dolor de corazón. Pedro Páramo no tiene perdón, ni salvación, es demasiado tarde. Siempre es tarde en la vida; la prisa o la enajenación se apoderan del tiempo y hacen de él su capricho.

En *Pedro Páramo* el infierno no es una palabra solemne, metafórica, superstición. Los personajes pronuncian esta palabra maldita desde la cotidianeidad de sus vidas y acciones. Hay en Rulfo influencias del submundo religioso y temible; aquel que levantaba catafalcos y calaveras, representaciones de la muerte, predicación de los «novísimos», para espantar a sus muertos; las ánimas que no encontraban descanso hasta que sus amigos y feudos mandasen las misas pertinentes, las limosnas prometidas, las oraciones recomendadas. Este trasfondo religioso impregna el texto. Porque la muerte no es tal, vista desde la vida, sino incógnita, vida en otro nivel de vida o

muerte. Son perspectivas abiertas o cerradas. Dorotea no cree en el cielo. Sin embargo, Justina sí cree en él. «¿Tú crees en el infierno, Justina?» «Sí, Susana. Y también en el cielo».

¿Se cree en el infierno o se vive en él? La historia demuestra que cuando se cree en el infierno se le espanta, como en un conjuro. (Se cree y espera en lo que no se tiene.) Escapar del infierno, soñar el paraíso en esta tierra, o en la otra, fue una ilusión del hombre encadenado, sumido en el dolor, la explotación, la mentira. Los grandes liberadores fueron soñadores de paraísos, celestes o terrenales, con sus promesas de felicidad y libertad. Los liberadores fueron poetas de la acción que llevaban la utopía a la práctica, que transformaban el mundo. Pues la mejor manera de evitar el infierno es combatirlo con la esperanza, con la acción. El poeta nos descubre el infierno, que está ahí, que no es invención, sino realidad. El soñador utópico invita a desterrarlo, pues subyace en el alma de los hombres, en la subcultura, el subdesarrollo en la subrealidad.

El poeta es un exagerado, un hiperbólico. La palabra la convierte en parábola. Juan Rulfo parte del lenguaje común de la cotidianeidad expresiva. Con palabras —son sus primeros recursos— construye su novela. Luego hay una intencionalidad de estilo, aunque se pretenda construir la obra literaria desde los niveles más ínfimos de la realidad. Rulfo emplea expresiones populares, coloquialismos. Pero la distribución de los diálogos, su estructuración en la novela, ya es una forma de estilo. No existe «behaviorismo literario». La literatura o el arte siempre es una copia de la realidad vista, además, desde el subjetivismo del artista. Los recursos realistas convierten el infierno en algo real. Comala resulta un espacio denso, oscuro, irrespirable, cuya desdicha se come: «Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana». Comala no es un purgatorio donde se exculpen pecados veniales. En el purgatorio hay arrepentimiento y esperanza. En Comala se respira el fatalismo. La tragedia se despoja de la solemnidad de sus actos para ser la cotidianeidad absoluta, la costumbre de lo que no se puede escapar. (La exageración del infierno —ese miedo oscuro con el cual se amenaza a las almas ingenuas y en el que los cínicos ya no creen— la convierte Rulfo en normalidad.) Comala como parábola del mundo es una hipérbole despojada de sus exageraciones por el arte de Rulfo, es decir, la realidad convincente. *Pedro Páramo* no es una utopía del desengaño y la desesperación, construida desde la filosofía del fatalismo. Es una oscura crónica de una manera de entender, y perder, la vida; de un infierno real, que no es lejano, localizable en la comarca de Jalisco. Es también paradigma de un mundo a solas, cerrado y negro, del que hablan los poetas en cualquier idioma y cultura. El infierno en el que se convierte el universo, privado de la verdad, de la justicia, de la libertad, cuando en él reina la mentira, la explotación, el crimen, las cadenas, las prisiones y las tumbas.

Juan Rulfo no ha escrito el paraíso, tal vez porque el cielo debe ser real y no ficción. Tal vez, para que sus lectores escapen de Comala, y en la reflexión y la esperanza, se agarren a la experiencia de Dante para ir al paraíso. Sería, aún mejor, tomar la mano de Beatriz. (Se puede llegar más lejos con el amor, que acompañado

de la ciencia.) Tal vez el infierno nos es dado gratuitamente y el cielo haya que ganarlo. ¿Olvidar Comala o transformarla? No por no querer verlo, por ignorarlo, el infierno deja de existir. Además, el infierno es el espacio arrebatado al paraíso, una invasión que despoja la tierra y aire de realidad y de esperanza. Comala existe porque se quiere, porque se deja hacer al fatalismo, a la pereza, a la explotación. El infierno puede combatirse, desalojarlo de los dominios del hombre, mediante la verdad y la alegría. Dejando que al principio del camino Juan Preciado mire la vida desde la ilusión. Antes de que la amarga experiencia le pierda por los laberintos, esas pruebas —deberes, derechos, leyes, normas, obligaciones, responsabilidades y trabajos— que la humanidad pone adrede para que todos pasen por el aro. Pues a nadie le es permitido vivir eternamente en la ingenuidad.

AMANCIO SABUGO ABRIL
Urbanización «Los Llanos», 1
VILLALBA (Madrid)

La locura de Susana San Juan *

1. Introducción

La presencia de Susana San Juan en el desarrollo narrativo de la segunda parte de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo [1] es constante, a pesar de que en las lecturas iniciales, esa persistente reiteración aparezca disimulada. El efecto de significación que se logra en el lector, se produce porque se utilizan distintos recursos técnicos que atenúan y que, como analizaremos, tienden aparentemente a disminuir la importancia de su función como personaje.

Según ya estudiáramos en trabajos anteriores en la primera parte de la novela, Pedro Páramo es quien le confiere a Susana la presencia en la zona del ensueño, la cual se realiza por medio de las interpolaciones [2]. Es allí en donde Pedro Páramo reactualiza las épocas de felicidad y retorna a la niñez junto con Susana, aunque no se trate verdaderamente de la evocación de momentos compartidos. Pedro Páramo se incluye así en las zonas del pasado y articula instantes ya acaecidos, que aunque tienen el valor de la rememoración (ya que, efectivamente, conoció a Susana en el pasado), sin embargo, corresponden más al recuerdo de lo deseado, que al de lo efectivamente vivido o sucedido. De modo que, cuando la vida de Pedro Páramo se desmorona, o cuando eclosiona el tiempo en que toma conciencia de su muerte se articulan fragmentos de su vida que son dependientes de su propio recuerdo individual. Por ello, es sumamente significativo que en el discurso, toda la significación aparezca subordinada al verbo *pensar,* que como americanismo toma el valor semántico de *recordar* [3] (una constante en la relación Pedro-Susana), más que como una subordinación al verbo *sentir* que, en cambio, se usa en las relaciones con otros personajes.

> «Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire» (pág. 16).

* Este trabajo fue presentado, con algunas modificaciones, en el XX Congreso de Literatura Iberoamericana, Austin, Texas, marzo de 1981.

[1] Las citas se realizan, según la siguiente edición: RULFO, JUAN: *Pedro Páramo.* México, Fondo de Cultura Económica, 1969, Colección Popular.

[2] Llamamos *interpolaciones* a ciertos fragmentos descriptivos que aparecen, en algunos casos encerrados entre comillas, y que configuran un recurso fundamental en la economía general del relato. Ver en: BEFUMO BOSCHI, LILIANA: *Pedro Páramo o el regreso al hombre.* En: Rulfo. *La soledad creadora.* Buenos Aires. Fernando García Cambeiro, 1975, pág. 201.

[3] El verbo *pensar* como americanismo posee como acepción *recordar.* En NEVES, ALFREDO N.: *Diccionario de americanismos.* Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina, S. A., 1975, págs. 442. Pero además *recordar,* para Argentina y México, tiene el valor de *despertar a un dormido* o *despertarse.* En: MORÍNIGO, MARCOS A.: *Diccionario manual de americanismos.* Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966, pág. 551.

Por consiguiente, cuando para Pedro Páramo toda su vida pierde sentido, porque cesa su desarrollo histórico, regresa a la niñez. Como no tiene muchos recuerdos felices a los que asirse, retrocede a los tiempos de la dicha, aunque ella no haya sido compartida. Se trata de imaginar, solamente, un momento de felicidad del pasado, más que de revivirlo, de manera tal que perdure, a pesar de las quiebras que se producen en los niveles básicos —espacio y tiempo—, en aquellos instantes cuando el recuerdo todavía sostiene la vida.

En cambio, desde la unidad 40 (pág. 79), en la segunda parte, Susana San Juan se convierte en uno de los ejes del relato y sustituye así a Juan Preciado, quien ha cumplido esa función en la primera parte. De modo que, de la centralización en Juan Preciado-Pedro Páramo se pasa a la de Susana San Juan-Pedro Páramo.

Tenemos que señalar, entonces, en nuestro enfoque, varios aspectos que nos parecen relevantes: 1) la presencia o la ausencia de Susana San Juan a lo largo del relato, 2) los recursos técnicos utilizados para «mostrarla», a partir siempre de los diferentes *puntos de vista* [4] de los «otros» y de todo lo que los demás dicen acerca de ella, 3) la función que Susana llega a cumplir en relación con el grupo social y 4) el efecto de significación que esa presencia pudiere producir en el lector.

2. Los tres núcleos de significación

Es importante tener en cuenta que si no se consideran las *interpolaciones* de la primera parte —los recuerdos de Pedro Páramo de Susana— es posible señalar en la segunda parte [5] tres núcleos de significación por la presencia o bien por la actualización de Susana: 1) la muerte de la madre, 2) el descenso en el pozo y 3) la penetración en el mar, junto a Florencio.

Son tres los recuerdos fundamentales de Susana que se articulan desde la tumba, que corresponden a diferentes tiempos de su vida y que no presentan ningún ordenamiento cronológico, ya que el segundo de ellos es el más antiguo.

2.1. *La muerte de la madre*

El primer momento del núcleo de significación (unidad 40, página 79), se refiere a la muerte de su madre y se ubica en un tiempo y en un espacio compartido con Justina.

> «Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.
>
> Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso.
>
> Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy

[4] La clasificación que se toma en cuenta para la consideración de los *puntos de vista* es la que aparece en POUILLON, JEAN: *Tiempo y novela.* Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970.

[5] Llamamos segunda parte de la novela a aquella que se inicia en la unidad 34 a partir del momento cuando comienza el desarrollo de la narración y desde donde se evoca todo lo demás. En: BEFUMO BOSCHI, LILIANA: *op. cit.*, pág. 104.

acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.» (pág. 79).

Lo relevante de ese núcleo articulado por Susana San Juan es la significación que adquiere el momento, desde su propio punto de vista, ya que es ella quien rememora, a pesar de que no aparezca nombrada. Es así que el recuerdo se desplaza por dos líneas temporales: una, cuando evoca el tiempo feliz compartido con la madre y otra, que le permite la «presentación» por la reactualización de las sensaciones y de los afectos de aquella época. Por consiguiente, no se trata solamente de la inclusión del tiempo pasado en el presente, por la expresión de las sensaciones y de los sentimientos de aquel período, sino que es mucho más que eso. Se relaciona con el revivir las sensaciones, reiterar las mismas vivencias e iguales emociones, de aquel tiempo lejano, fundamentalmente, porque se piensa —se recuerda— esa época «para olvidar la soledad». Todo ello lleva necesariamente al reconocimiento de estar muerta.

Resulta importante destacar que tales fluctuaciones temporales, expresadas por una descripción enriquecida de imágenes, configuran el modo de conocimiento de Susana. Es importante destacarlo, ya que esa visión —ese recuerdo— actualizado por medio de la aproximación de dos situaciones tan alejadas temporalmente y observadas desde su propio punto de vista «con» [6] constituye uno de los momentos más significativos para nuestro enfoque, ya que Susana San Juan casi siempre resulta dicha, expresada, conocida, mostrada, o explicada por los demás.

En muy pocas oportunidades es ella misma quien muestra su interioridad o hace manifiesto su proceder, ya que siempre es Bartolomé San Juan, o Pedro Páramo, o Justina, o «los otros», quienes hablan por ella. De tal modo que la condición de «locura» que hemos de estudiar tiene un doble valor: 1) por la función que le permite cumplir, en cuanto a personaje del mundo creado, 2) por los recursos técnicos utilizados por el autor para mostrar esa situación de continuo sometimiento —de dependencia— de esa mujer en su vinculación, ya sea con Pedro Páramo o con toda la organización de la sociedad. Sin embargo, a pesar de ello, Susana marcará —ya sea por la locura en su vida, o por su muerte— una modificación, un cambio, no sólo en Pedro Páramo, sino en todo el grupo social.

Si consideramos este núcleo de significación desde el discurso, es posible establecer dos tipos de relaciones en las tres etapas en que transcurre esa evocación sustentada especialmente por lo descriptivo:

«Estoy acostada...» *«Estoy aquí...»* *«Siento el lugar en que estoy y pienso...» (pág. 79).*

El primer momento es un tiempo del recuerdo de la muerte de su madre que marca dos etapas: una, que se refiere a la aparente superposición espacial —la cama de la madre— y a la distancia temporal, para llegar al sentimiento de dolor por la pérdida ocasionada por esa muerte:

«Creo sentir la pena de su muerte...»

[6] POUILLON, JEAN: *op. cit.*, pág. 61.

El segundo momento se refiere a la situación de su «realidad», con la inclusión de un índice espacial *aquí,* vacío de significación que arrastra contextualmente la significación anterior (Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo).

Mientras que el tercer momento, en cambio, es cuando se produce la verdadera compenetración de Susana con el lugar desde donde todo se actualiza. El lenguaje adquiere así un alcance poético y cuando los dos lineamientos temporales se superponen, aparecen distintos símbolos constantes de esa presentación: luz, viento, y perfume de los limoneros.

De modo que desde «Estoy acostada» se llega a «Porque estoy muerta» y se logra llevar al discurso al punto extremo de la exigencia del código, al quebrar los propios fundamentos de sostén de lo «real», cuando la limitación, la exigencia llega al máximo y la palabra poética por la enumeración sintética sustantiva alude a los tiempos básicos de los ciclos de la naturaleza.

Hay otro tipo de vinculación que se refiere, en cambio, al desarrollo de dos niveles de la significación del discurso, según el cual, uno de ellos afirma mientras que el otro limita o anula esa aseveración:

Estoy acostada en la misma cama de mi madre.	*Porque no estoy acostada solo por un rato. Y ni en la cama de mi madre...*
Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración...	
Creo sentir la pena de su muerte...	*Pero esto es falso.*
Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad.	*Porque estoy muerta.*

Se llega así al punto más increíble de la significación, en donde el núcleo central de todo el episodio recordado de la muerte de la madre se concentra en:

Estoy aquí, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad.

Si pensar es sinónimo de recordar, resulta que el recuerdo del pasado, de lo vivido, crea la factibilidad de olvidar su propia situación de muerta en que está incluida y que constituye su presente.

2.2. *El descenso al pozo*

Las consecuencias que la presencia de la primera experiencia de la muerte producen en Susana San Juan nos han interesado, fundamentalmente por las derivaciones que pueden generar y que muestran el origen de su inclusión en la locura y el apartamiento del orden de lo «real» y, además, por la necesidad de considerar esa «locura» como una forma de *muerte relativa* [7], la cual hemos definido: por la pérdida

[7] La distinción y la clasificación entre *muerte total* y *muerte relativa* en la novela ha sido especialmente estudiada en: BEFUMO BOSCHI, LILIANA: *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana.* Publicación auspiciada por la Universidad Nacional de Mar del Plata, 1984, pág. 61.

de proyección al futuro, por que se acentúa el impulso de vida, desaparecen las divisiones temporales, se queda anclado en el pasado y porque por la sola presentación de ese estadio se genera en el lector un grave cuestionamiento acerca del orden establecido.

Toda propuesta de fractura del orden de lo «real», por medio de la incorporación en la novela de la *muerte total o relativa,* crea la posibilidad de censurar las normas del sistema general y de obtener, además, un descondicionamiento de la realidad que necesariamente alterará la vida y las relaciones de los seres creados y que repercutirá también, en las experiencias de los lectores. Sin la consideración de esa propuesta del creador es imposible realizar la profundización de esa nueva definición del hombre y del mundo, que ha surgido después de una decidida ruptura previa: ya se trate de la muerte, la locura o el ensueño.

Es importante destacar, además, que ya bien sea por la actualización de todo el pasado, que se realiza en el instante de la muerte, o bien por la pérdida de lo «real» derivada de la penetración en la «locura», en todos los casos se nos muestran procesos tempoespaciales que nos reconducen a las infancias, tanto individuales como colectivas. Pareciera haber una marcada necesidad por agotar el pasado y retroceder a los primeros espacios, con la finalidad de conectar el último instante o los momentos de crisis con las primeras experiencias de las relaciones del hombre con la realidad. Las imágenes del muriente, del viajero o del «loco» se superponen entonces a las de las infancias individuales o colectivas [8].

Según se ha estudiado, es muy importante para el posterior desarrollo del equilibrio psíquico del hombre, la forma cómo se realiza la primera experiencia de la muerte del «otro», fundamentalmente porque ello implica tomar conciencia de la propia mortalidad. Ha sido posible verificar a través de la práctica psicoterapéutica que, en general, existe una relación directa entre la actitud angustiada en la vida y una situación dramática frente a la muerte en la infancia [9].

En el caso de Susana San Juan es Bartolomé —su padre— quien la obliga a enfrentarse con la muerte. Hace descender a la niña hasta el fondo de un pozo con el objeto de que ubique allí, entre los huesos de un ser humano, el dinero que está buscando. El fragmento que muestra ese instante es desgarrante y el efecto de significación que se logra proviene de la tensión creada entre la oposición de la permanencia fuera del foso del padre y el descenso de Susana, junto a las imágenes que muestran el desmenuzamiento de la calavera y que adquieren innumerables significaciones simbólicas:

> «...Y el grito de allá arriba la estremecía:
> —¡Dame lo que está allí, Susana!
> Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la saltó.
> —Es una calavera de muerte —dijo.
> —Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.
> El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos del pie y le entregó coyuntura tras coyuntura.

---

[8] *Ibídem,* pág. 149.

[9] LEPP, IGNACE: *Psicoanálisis de la muerte,* Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1967, pág. 34.

Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.
—Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.
Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas de hielo de su padre» (pág. 95).

Considerado en el nivel de lo psicológico es el descenso más abismal, porque esa experiencia se constituye para Susana en la separación de la vida y en la evidencia ineludible de la mortalidad. Es la incorporación violenta en la zona de la oscuridad y de lo desconocido que se ha realizado como consecuencia de la imposibilidad de rebelarse contra el poder y la compulsión paternas, pero de ninguna manera es el resultado de una decisión libremente adoptada. Aunque ella no sepa a quién pertenece esa calavera y, por tanto, su afectividad no esté comprometida con esa muerte, por ser su padre, juntamente, quien la fuerza a ese descenso macabro y quien desde la vida la obliga a sumergirse en ese estado de desgarramiento total con la vida, pierde contacto con lo «real». Debido a la violencia que rodea esa experiencia, Susana San Juan es compelida a refugiarse en un estado homólogo a la misma muerte de la que quiere huir: la «locura».

2.2.1. *La «locura» individual*

Susana opta por refugiarse en una zona alejada de la realidad. Así reduce notablemente el mundo que la rodea hasta el punto de que queda limitado sólo a ciertos momentos centrados en su pasado real o imaginario y a su relación con ciertas personas, entre quienes está Justina —la encargada de oficiar como mediadora entre su locura y la realidad—. Ha atenuado al mínimo su impulso vital y ha aplacado todo lo que viene de lo «real». No hay proyección de futuro, y el presente se constituye por la constante reactualización de su pasado. Se produce al igual que en la agonía, un detenimiento temporal y como compensación aparece un enriquecimiento en el tránsito por el recuerdo y la imaginación.

Susana San Juan se aísla, así, del mundo que la circunda por medio del sueño y del ensueño, los cuales en este caso pueden ser considerados como estados homólogos a la misma muerte. Queda enclaustrada en el espacio que ella se impone, ya que al rechazar el mundo exterior simbolizado por el padre (quien debería haber sido quien la conectara con lo exterior) y al descartar la posibilidad de actuar para introducir algún cambio, sólo puede concentrarse en sí misma.

Esa quiebra con «lo real» es relevante porque reaparece luego claramente expresada en el segundo momento de crisis definitiva de Susana, cuando Pedro Páramo llega a sustituir a Bartolomé. Es importante destacar que el recuerdo de aquel momento nefasto de su infancia está enmarcado en el desarrollo del relato por la incorporación del instante cuando le comunican la muerte de su padre y por su reacción ante la noticia de esa pérdida.

El recurso utilizado es una quiebra en el tiempo que provoca la ruptura del desenvolvimiento narrativo, de modo que se logra un efecto de significación que se produce de manera insensible en el lector y que responde a la intencionalidad de destacar esos dos tiempos definitivos para Susana San Juan.

Por consiguiente, en el momento cuando ya se encuentra «loca» —pasado reciente y actualizado— le comunican la muerte de Bartolomé. Se articula el recuerdo de su trágico descenso al pozo —pasado anterior y actualizado— y al retornar al tiempo desde donde articula todos esos recuerdos, no puede menos que reír. Tal risa ante la muerte del padre es admisible sólo desde la situación de «loca» que ha aceptado como real.

> «—Tu padre ha muerto, Susana. Antenoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola, Susana.
>
> —Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí —dijo, y sonrió (pág. 94).
>
> —Supe que eras tú, Bartolomé.
>
> Y la pobre Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada» (pág. 95).

Susana San Juan se ha construido un nuevo mundo simbólico que configura «su» realidad y en el cual se aísla del grupo social. El estado de desintegración del yo se produce como consecuencia de su quiebra con el mundo exterior y con quien lo simboliza —el padre—. Ante la dura evidencia de la mortalidad se recluye en lo único que le ofrece cierta estabilidad: su mundo interior. Queda así fijada en ciertos momentos de su vida imaginaria que se vuelve más rica aún, cuando Pedro Páramo llega a sustituir a Bartolomé como símbolo del poder y de lo «real».

Hay un peligro y es que se vuelva verdaderamente loca. La supresión del impulso de vida, la negación del futuro, el refugio total en el ensueño y, por tanto, la prohibición de vivir con los demás, bien puede constituirse en los mediadores de su auténtica entrada en la locura, ya en cuanto a enfermedad mental.

Ante la evidencia de la mortalidad, Susana San Juan se aleja de la vida, renuncia a la posibilidad de irse eligiendo cada vez en su futuro, niega su libertad y queda anclada en ciertos momentos felices de su vida, que corresponden al ámbito del ensueño y de la fantasía. De tal manera, su aparente acto de libertad al separarse y optar por su individuación es, justamente, el que la inhibe de ella. El penetrar en la «locura», si bien le permite liberarse de Bartolomé y de Pedro Páramo le quita, en cambio, la factibilidad de realizar su propio proyecto de futuro. Enfrentada a la imposibilidad de estructurarlo, porque la violencia de su propia conciencia de la mortalidad le ha impedido entender y aceptar la vida como totalidad, debe desempeñar el rol de «loca» con el fin de escapar de esa exigencia.

Sin embargo, toda nuestra elaboración de esa «locura» de Susana San Juan sería sólo el análisis de un caso patológico, si no hubiera un elemento diferenciador en relación con las pautas generales establecidas para esos casos de «a-normalidad» y que se refiere a la función social que ella cumple.

2.2.2. *La locura en lo social*

Independientemente de la esterilidad que produce la falta de proximidad con la realidad, de su pérdida de libertad traducida en la negación a hacerse y escogerse cada vez en la elección de su futuro, el cual queda así clausurado, hay que destacar el valor que la presencia de la locura de ese ser desencadena en los demás. Esto es lo relevante.

No es el caso de alguien que asume la máscara de la locura por su incapacidad para superar los conflictos con la realidad, sino es la nueva visión que genera, el ritmo distinto que obliga a tomar a todo Comala, gracias al debilitamiento del poder de Pedro Páramo, por su amor no correspondido.

La conducta de Susana es *heroica,* si entendemos como tal la decisión de jugar un rol que la sociedad no acepta fácilmente, con el riesgo de que por esa actitud resulte confinada del *sistema* y de su organización. En este sentido, su situación es coincidente con las características que se han considerado como constantes en el creador: «El más terrible peso para la criatura es estar aislada, que es lo que sucede en la individuación: el individuo se separa del rebaño. Este acto le produce a la persona el sentimiento de estar aplastada completamente y aniquilada, porque expone mucho y tiene que soportar una gran carga. Estos riesgos se presentan cuando la persona empieza a crear consciente y críticamente un marco de referencia heroica» [10].

Si se considera según un enfoque antropológico, en cambio, y tal como ocurre en las culturas arcaicas, los locos son convertidos lisa y llanamente en «muertos vivientes», para evitar que sus actos irresponsables que puedan violar un tabú que acarree perjuicios al grupo. La misma comunidad se preocupa de separar a esos hombres del grupo social y tal como ha sido estudiado se celebran ritos fúnebres para contrarrestar la acción del «loco», a quien desde ese momento se lo ubica entre la vida y la muerte [11].

Es preciso, por tanto, considerar la locura no sólo en cuanto a estado de separación de lo «real» de Susana San Juan, sino también por la función que tal locura adquiere dentro del ámbito sociocultural en donde se halla incluida y por la repercusión que su presencia en la novela genera en el lector.

La condena llega al punto máximo en relación con los valores ético-religiosos que resultan cuestionados. Así queda claramente expresado cuando el padre Rentería va a preparar a Susana a morir cristianamente y allí, en ese instante, se enfrentan dos visiones antitéticas. El padre Rentería sólo se preocupa por oponer a las imágenes que muestran el amor intenso de Susana por Florencio, aquellas otras que captan la condenación de los hombres, quienes únicamente pueden presentarse aterrorizados ante Dios. Cerrado en su concepción esclerótica, no logra advertir cuánto más cerca se encuentra ella que él del Amor, pues sólo está preocupado por constatar el grado de culpabilidad de la mujer. Las dos visiones que ante la muerte intentan compendiar todo el tiempo configuran un verdadero contrapunto, en donde la abundancia de las imágenes y la utilización de la primera persona del discurso de él no llegan, sin embargo, a alcanzar la riqueza de la síntesis máxima del lenguaje de Susana San Juan.

> «Aún me falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor.
>
> —El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor» (pág. 118).

---

[10] BECKER, ERNST: *El eclipse de la muerte.* México, Fondo de Cultura Económica, 1977, pág. 256.

[11] LEENHART, MAURICE: *Do Kamo.* Buenos Aires, Eudeba, 1962, pág. 59.

¿Cómo es posible que el padre Rentería no comprenda la búsqueda profunda que simboliza ese obstinado refugiarse en el amor? Desde un punto de vista literario es posible entender, entonces, la función que el autor le hace cumplir a ese personaje como depositario de los rígidos e inamovibles valores morales del grupo social. La locura de Susana desencadena en él un cuestionamiento total que abarca los valores básicos del Bien y del Mal.

> «Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla» (pág. 119).

Sin duda, no es posible una crítica más profunda a una actitud ético-religiosa, como la que se nos propone por medio del padre Rentería, a partir de la «locura» de Susana y, según la cual, la comprensión del amor humano y la factibilidad de la existencia de un Dios-Amor son firmemente cuestionadas. A pesar de ello, es la misma Susana quien simbólicamente, por su apartamiento de lo «real» y su búsqueda del amor, insinúa una apertura a un orden cualitativamente distinto: el amor que excede la propia vida y supera la muerte.

2.3. *La penetración en el mar*

Si se considera según un criterio psicológico, al incluirse en la locura se produce en Susana San Juan un desequilibrio básico entre los instintos de Eros y Tanatos. Es por ello que Florencio cumple una función definitiva, no sólo en cuanto a símbolo de lo no elegido, sino porque el ensueño más que la realidad de su sentimiento apasionado por él, responde a la necesidad básica de amor del ser humano y a la urgencia por equilibrar el desajuste producido al penetrar en las zonas próximas a la muerte. Y es por ello que, paradójicamente, los momentos más intensos de la novela están ubicados en las regiones del ensueño y en los tiempo-espacios más alejados de la vida y de lo «real».

Apartada voluntariamente del orden de la realidad, Susana se ubica en el ámbito de la fantasía y lo hace con tal vivacidad que no sabemos si ya no ha perdido la posibilidad de criticar esa fantasía y de conocer en qué nivel se mueve. La fantasía ha venido a llenar el vacío que ha dejado la realidad, pero lo importante, desde el punto de vista literario es que, justamente, en esos momentos de evasión es en donde se encuentran las imágenes más bellas y cargadas de erotismo de todo el texto. Nuestra sensibilidad de lectores queda plenamente satisfecha con esos recuerdos o ensueños de Susana San Juan que poseen increíble belleza y que nos ubican en el mar y junto a Florencio. Con él y por medio de la reactualización de un amor carnal y pleno, obtiene la ritualización en la ceremonia simbólica de la penetración en la inmensidad.

> «Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...
>
> —Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice.
>
> ... Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en olas calladas.
>
> —En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo

también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas, sólo esos pájaros que les dicen "picos feos" que gruñen como si roncaran y que después de que sale el sol desaparecen. El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.

—Es como si fueras un "pico feo", uno más entre todos —me dijo—. Me gustás más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.

Y se fue.

Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

—Me gusta bañarme en el mar —le dije.

Pero él no lo comprende.

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a las olas» (pág. 100).

El ensueño posee para Susana San Juan algunas características definitivas. Ella se incluye en ese mundo que le permite el olvido de la realidad y la introducción de una «locura» que previene la desintegración total del yo.

El descenso en el pozo es para ella, según ya estudiáramos, la penetración simultánea en la profundidad de su intimidad. Ello provoca el enfrentamiento con la conciencia de la propia mortalidad y, en consecuencia, la inclusión en el estado de soledad más extrema. Por tanto, esa caída la inserta en un estado irreversible que origina la pérdida de sí misma que permanece durante toda la vida y que, esto es lo asombroso, pervive después de la muerte como un recuerdo recurrente. Es el amor por Florencio el que permite su evasión momentánea de la «locura». Es fundamental, por consiguiente, establecer relaciones entre los núcleos de significación, ya que constituyen concentraciones de su interés que atraen toda su existencia y tienen derivaciones distintas. La muerte de la madre origina la *superposición situacional*[12] de ambas muertes, aunque estén alejadas y separadas temporalmente, pero a la vez genera la apertura del sentimiento, fundamentalmente de la nostalgia de un tiempo de felicidad coincidente en la armonía existente de su espíritu con la Naturaleza.

«Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época» (pág. 80).

El recuerdo de la muerte del padre, vinculada estrechamente a una evocación anterior: el descenso en el pozo y el ensueño en el mar junto a Florencio son opuestos y generan dos significaciones, dos movimientos opuestos: uno de descenso por el que se llega a enfrentar con la muerte del «otro» que origina su angustia; otro, de desplazamiento horizontal, entre las olas del mar y por el cual alcanza la libertad del amor, a pesar de la locura y de la muerte.

Por otra parte, es interesante señalar que todas las características que muestran el descenso en el pozo de Susana San Juan, tienen repercusiones homólogas a las establecidas por algunas corrientes de la psicoterapia. De modo, que se han encontrado vinculaciones estrechas entre el movimiento de descenso y la relación parental. Por tanto, la experiencia del descenso al abismo por medio de imágenes que se realizan con el paciente acompañado de su psicoterapeuta, tiene como propósito alcanzar las zonas de la afectividad que han sido vulneradas. Nos parecen muy importantes las

experiencias que se interpretan desde la psicoterapia del ensueño dirigido de Robert Desoille, especialmente en cuanto a la influencia que los dos movimientos fundamentales de ascender y descender tienen para el ser humano [12].

En cuanto al desarrollo narrativo es importante adelantar algunas conclusiones, ya que mientras que el núcleo de significación centrado en la muerte de la madre aparece como una actualización de Susana con bastante independencia de los demás recuerdos, el que se refiere al descenso en el pozo, en cambio, surge inmediatamente después del que nos habla de la noticia de la muerte de Bartolomé y configura una evidente quiebra temporal.

Es importante señalar, por tanto, que el episodio de la madre queda totalmente reducido, en cuanto a la presencia de elementos que intensifiquen el desenvolvimiento narrativo. Se centra en un yo —Susana— quien describe el momento, en una actualización que posibilita el uso de un tiempo presente y que admite la inclusión, según ya dijéramos, de la revivificación de las sensaciones, sentimientos y emociones por medio de distintos recursos del lenguaje. Es un momento eminentemente descriptivo, el cual mediante la incorporación de las imágenes que aprehenden los elementos de la Naturaleza, fundamentalmente por la captación de los olores, de los ruidos y de las formas se conoce el profundo sentir de Susana en ese tiempo, cuando acaece esa muerte. De modo tal, que la descripción cumple una función diegética [13] muy destacable, ya que es por medio de ella que podemos conocer los momentos de la vida de Susana, quien fundamentalmente, por estar alejada de la acción, muestra, más que hace, todo lo que ha constituido su vida.

En el caso de la noticia de la muerte de Bartolomé le llega a Susana de manera indirecta y origina, simultáneamente, la reactualización de la situación del pozo. Es un episodio que transcribe de forma directa lo ocurrido y el lenguaje se hace dialogado, con permanentes fluctuaciones en los tiempos verbales entre pretéritos y presentes, con una alternancia en el punto de vista que se moviliza de Bartolomé a Susana, tal como es el uso habitual en el diálogo.

El núcleo de significación que se centra en Florencio aparece también al igual que el de la madre distinguido del resto de los demás recuerdos y, en este caso, hasta señalado formalmente por el uso de comillas. Hay diálogos: Susana-Florencio, Dorotea-Juan Preciado, aunque tal vez deberíamos decir que se trata de la suma de varios monólogos, ya que la respuesta de uno al otro no aparece como aclaratoria a las preguntas formuladas. También resulta de primordial importancia resaltar la presencia del yo —primera persona gramatical— quien nuevamente muestra su interioridad en esa relación Susana-Florencio que incluye como mediación al mar.

Conviene recordar, además, que ese núcleo de significación correspondiente al producto del ensueño se articula en tiempos pretéritos. Hay, sin embargo, una interrupción que corresponde a una intercalación del presente, por una referencia

---

[12] DESOILLE, ROBERT: *Lecciones de ensueño dirigido en psicoterapia*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971, pág. 31.

[13] GENETTE, GERARD: «Fronteras del relato». En: *Revista Comunicaciones*, núm. 3. Buenos Aires, Editorial Tiempo Copntemporáneo, 1970.

desde la tumba de Dorotea a Juan Preciado. Pero lo que resulta relevante es la fractura que se produce por el alejamiento de Florencio.

«Y se fue.
Yo volví. volvería siempre...»

La distancia que se produce es tan importante que desde ese alejamiento resulta ser el mar el que concentra la significación, se animiza. Se crea de ese modo una intensificación creciente que lleva en un instante, por la nueva alusión a Florencio, a una superposición de las dos líneas de significaciones.

«El mar moja mis tobillos y se va
moja mis rodillas; mis muslos;
rodea mi cintura con su brazo suave;
da vueltas sobre mis senos; se abraza a mi cuello;
aprieta mis hombros.
Entonces me hundo toda en él, entera,
Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer...»

(pág. 100)

Por tanto, es relevante destacar, en el nivel del lenguaje, el cambio de verbos que desde el «mojar» que aparece como pertinente al sujeto que lo ejecuta —el mar— se llega hasta el «hundirse en él» y «entregarse a él», en los cuales ya han cambiado el sujeto y el punto de vista. El sujeto pasa a ser el yo-Susana, quien por la índole de la significación de ambos surge, aparentemente, como paciente de sus acciones. La importancia decisiva reside, además, en esa enumeración de las partes del cuerpo y en el movimiento envolvente que se genera y que asciende desde tobillos, rodilla, muslos, cintura, senos y cuello hasta hombros.

El discurso aumenta en ambigüedad, a pesar de la concisión de sus construcciones sintácticas, mientras la polivalencia significativa crece al finalizar el recuerdo «me hundo en él», «me entrego a él». De manera tal que *él* es, pero él en este ensueño —en este núcleo de significación— también es Florencio, aunque aparezca aludido indirectamente en la descripción, por un proceso sustitutivo que se manifiesta disimulado por la proximidad contextual y por la intensificación creciente de la significación desde el comienzo hasta el final del recuerdo.

4. Conclusiones

La presencia de Susana San Juan se verifica por su asiduidad en casi todos los casos, en la segunda parte del libro, es decir, después del momento cuando se reconoce la situación de «muertos» de todos los habitantes de Comala. Así, mientras que en la primera parte ella aparece articulada por medio del recuerdo de Pedro Páramo, en la segunda, en cambio, se manifiesta más continuadamente y es quien actualiza los recuerdos y otros ensueños.

No es un personaje penetrado psicológicamente y no se la conoce en profundidad. Siempre resulta vista por los demás y aparece mencionada en los diálogos entre Juan

Preciado y Fulgor Sedano, entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano, pero quien habla de ella es fundamentalmente Pedro Páramo. También interviene en otras conversaciones ya sea con Justina, con Bartolomé San Juan o con el padre Rentería. Sin embargo, son pocos los momentos en que la realidad es vista desde la misma Susana: cuando recuerda la muerte de su madre, cuando está enferma y observa todo lo que la rodea y en la enseñación en el mar, junto a Florencio.

Por consiguiente, es posible considerar dos aspectos fundamentales:

1. Por la técnica novelesca; la visión, la opinión y la captación de la vida y de la muerte de Susana San Juan aparecen limitadas por el uso restringido del punto de vista «con» y de la primera persona gramatical.

2. En el nivel del personaje: sus posibilidades también aparecen limitadas para poder opinar, oponerse o afirmarse en sí misma frente a una organización social estricta y represiva. Ante la imposibilidad de rebelarse, se incluye en la «locura» que le permite asomarse a la realidad sólo en contadas situaciones, pero sin desconectarse totalmente de ella porque está Justina, quien oficia de mediadora ante el mundo.

Sólo en dos momentos, Susana describe y actualiza desde la tumba: la muerte de su madre y la ensoñación con Florencio, junto al mar. Dos núcleos de significación: muerte y amor. El otro recuerdo, el más antiguo es el que la enfrentó a la muerte y el que inició su camino hacia la locura.

La locura es, sin embargo, no sólo la derrota definitiva de Pedro Páramo, sino que se constituye en la inhibición básica para dejar de recordarla aún después de muerta.

> «El creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que, además, y esto es lo importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos. ¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber» (pág. 99).

De manera que en la medida en que crece el amor de Pedro Páramo por Susana, decrece simultáneamente su interés por las luchas armadas y por los vaivenes de lo histórico-social.

Es posible, por tanto, considerar el sometimiento de Susana San Juan, ya sea por Pedro Páramo, por Bartolomé, o bien por los «otros», quienes siempre están encargados de opinar por ella o de trasmitir sus afectos o sentimientos. Se separa de lo real y se incluye en la soledad. En el nivel del lenguaje, los fragmentos más relevantes de Susana son descripciones, de marcado vuelo poético, pero en donde es casi imposible captar la función de su «hacer», ya sea en cuanto a la profundización como personaje, o bien en relación con los demás.

Sin embargo, la locura de Susana es, justamente, la que provoca en Pedro Páramo la conciencia de la muerte y, además, resulta la que por sus derivaciones genera la movilización social (según el nivel de lectura de esos distintos planos de realidad). Ni desde el punto de vista de la psicología del personaje, ni por medio de los recursos técnicos literarios utilizados, se logra mantener a Susana prisionera de lo «real», ni aun cuando el estado de muerte general envuelve a Comala.

Más allá del encerramiento al que se la somete o en donde se incluye, desde distintos niveles (ya se trate del accionar de Pedro Páramo o Bartolomé, de la

represión de la organización social o de la rigidez de la estructura religiosa), se produce por la presencia de su locura un cambio fundamental. Sólo Juan Preciado y Susana San Juan son capaces de penetrar en la zona de la muerte, de recrear el ensueño y de articular por la permanente actualización del recuerdo, todos los momentos fundamentales del tiempo del amor. Susana San Juan, por tanto, excede por sí misma el marco restringido al que, sin duda, se la ha sometido.

Por consiguiente, podemos llegar a algunas generalizaciones que nos importan especialmente. La incorporación de seres locos en la narrativa latinoamericana crea la posibilidad de realizar la condena al mundo de la realidad, y por tanto a su organización. Crítica que, de ninguna manera, sería aceptada si proviniera de un ser normal. Por la anexión de elementos que no corresponden al área de lo estrictamente racional, por la adición de las fantasías de los seres creados que comprometen la región imaginaria del lector, el autor censura el mundo en donde están inmersos. Sin embargo, tal denuncia desde la literatura, es mucho más efectiva que si se realizara como una simple crítica social basada sólo en situaciones de lo referencial, porque se crea, por el encadenamiento simbólico y por su propia índole de polivalencia significativa que posee la obra literaria, la alteración de distintos niveles de la realidad.

Por todo ello, la «locura» de Susana San Juan es definitiva, porque desde la aparente pasividad de su ensueño cumple la función más decidida por un cambio en el orden de lo «real». Es esa locura la que le permite participar activamente a los lectores en la condena de un mundo que se presenta rígidamente organizado y, además, asistir por el dominio del ensueño y de la región imaginaria —Susana— sobre las fuerzas del poder arbitrariamente instaurado. Pensamos, entonces, que en relación con la organización social, la locura de Susana San Juan resulta ser más definitiva, por las consecuencias que desencadena para Pedro Páramo, que todas las luchas armadas en las que participó y en las cuales optó sólo regido por su propio interés. La locura y posteriormente la muerte de Susana San Juan serán las que desencadenarán un cambio definitivo, no sólo en Pedro Páramo, sino que todo Comala por ella se incluirá en la fiesta como forma de afirmación de la comunidad, tal como ya lo estudiáramos.

Recordemos que la función que se ha establecido para el «loco» en la familia parece cumplirse también en la relación de Susana con Comala, de manera que igualmente resulta como si el sacrificio de uno solo pudiera permitir el equilibrio de todos.

Es preciso que destaquemos, además, que ese estado que consiente que Susana diga y actúe sin ningún tipo de represión y sin ninguna máscara produce dos consecuencias que afectan distintos niveles: a ella, la incluye de manera violenta en el terror de la muerte y si bien consigue desligarse de todas las ataduras socioculturales impuestas y podrá llegar a no temer a la muerte, por no poseer un proyecto que la trascienda en el cual pudiere incluirse una vez que se ha liberado de todas las represiones, sólo consigue permanecer allí reviviendo continuamente su amor por Florencio. Pero, además, no es únicamente ella quien se considera «loca», son los otros quienes rápidamente le asignan ese rol. De manera que quedan claramente deslindadas las diferencias entre ella y los demás:

«—¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Está loca?
—¿No lo sabías?

—¿Estás loca?
—Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?» (pág. 88).

«No se es loco sino respecto de una sociedad dada. Así, la locura es a un tiempo copia y desviación respecto de esa sociedad», según se nos afirma [14] y, si bien es cierto que considerada desde el punto de vista individual constituye una rebelión inútil porque conduce a Susana a la muerte, desde el punto de vista de la obra literaria —mundo de creación— es la que exige una transformación de un estadio de la sociedad.

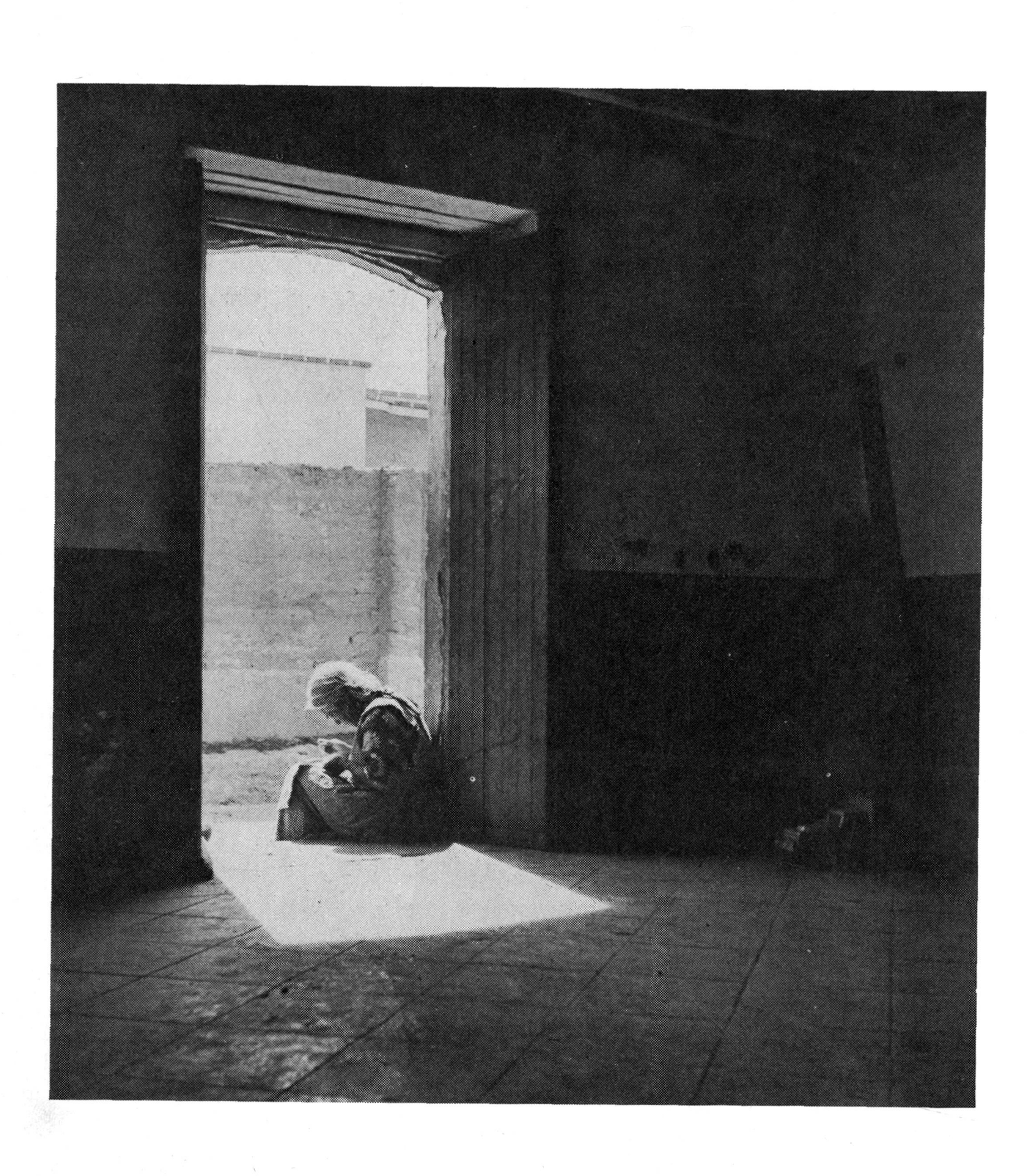
En consecuencia, en el nivel literario, la locura no puede ser considerada como un tema, o como la definición de un personaje, sino que constituye una problemática que afecta las relaciones de un ser con su grupo y que, por su sola presencia, denuncia situaciones de lo «real». Pero, además, por provenir tal denuncia de alguien «loco», de alguien separado de la realidad le permite al autor decir todo, sin las limitaciones que tendría, en cambio, alguien «normal».

Desde el punto de vista psicológico la locura es un refugio estéril, en donde se intenta el resguardo de la realidad. Su presencia en la obra literaria es, además, desgarrante, porque por omisión o por denuncia exagerada provoca una profunda crisis en la realidad de donde emerge y, porque necesariamente interpela a los lectores, quienes resultamos ser los «otros» de dos maneras diferentes: por una parte, replantea la pregunta acerca de la libertad en la elección del propio proyecto individual y, por otra, genera un proceso de aprobación, de complicidad con esas denuncias a rígidas normas impuestas por medio del abuso del poder y con la anulación de todas las represiones sociales que obligan, necesariamente también, a una revisión de nuestras propias relaciones con el mundo.

LILIANA BEFUMO BOSCHI
Santa Fe, 3869
7600 MAR DEL PLATA
(Argentina)

---

[14] BASTIDE, ROGER: *El sueño, el trance y la locura.* Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972, pág. 136.



Pedro Páramo en Yugoslavia

1

La década de los años sesenta marca la afirmación editorial de la literatura hispanoamericana en Yugoslavia. La precede un decenio crucial, inmediato a la ruptura con el stalinismo. Comienza entonces un ajuste de cuentas con el dogmatismo estético del realismo socialista. A la conquista de nuevos espacios para la propia literatura yugoslava (con una clara apertura a nuevos procedimientos literarios) se suma la acogida sin prejuicios a literaturas menos conocidas, se diversifica ricamente la capacidad receptora.

Hasta entonces, Horacio Quiroga, Ventura García Calderón, Manuel Gálvez, Enrique Larreta eran algunos de los nombres publicados. La década de los años cincuenta reservará un buen espacio a la literatura hispanoamericana. En 1953, se publica en serbocroata *La vorágine* [1], traducida por Kalmi Baruh, el más importante hispanista yugoslavo de preguerra. Al año siguiente, en Zagreb, aparece una nueva traducción [2] y, en 1955, se publicará también en lengua eslovena [3]. De 1954 data la publicación, también en esloveno, de *Doña Bárbara* [4] y de *Cholos* [5]. El interés creciente por el espacio americano conducirá, en el 55, a la edición del *Diario* de Colón [6]. Otros títulos significativos pueden informarnos al respecto: los *Cuentos de la selva* [7], *Hijo de ladrón* [8], *Don Segundo Sombra* [9], *Huairapamushcas* [10], *Viento fuerte* [11]. El argentino Pablo Rojas Paz [12], el chileno Juan Marín [13] y el colombiano Eduardo Santa [14], también figurarán entre los traducidos.

Esta línea continuará en los años sesenta con la publicación de algunas obras fundamentales: *El señor presidente* [15], *Yuyungo* [16], *Huasipungo* [17], *Raza de bronce* [18], *El águila y la serpiente* [19], *Entre la piedra y la cruz* [20], las *Leyendas de Guatemala* [21]. Junto a estas muestras de literatura raigal, comienzan a publicarse obras de la nueva narrativa hispanoamericana, que proponen o reclaman otro tipo de lectura. Del 61 data *Los pasos perdidos* [22]. Un acontecimiento constituye la publicación, ya en 1963, y en la colección Metamorfosis —dirigida por Vasko Popa— de *Ficciones* [23]; lleva un prólogo de Miodrag Pavlovich, fundador, junto con el mismo Popa, de la nueva poesía yugoslava. En la misma colección se publicará, en 1966, *Pedro Páramo* [24] y cuatro cuentos de *El llano en llamas*. Cierran la década, en materia narrativa, *El túnel* [25], *Las armas secretas* [26] y *La muerte de Artemio Cruz* [27], entre las obras más importantes.

2

Entre la edición serbocroata de *Pedro Páramo* y la eslovena [28], media algo más de

diez años. La primera, a pesar de la excelente traducción de Radoje Tatić (Rádoye Tátich), traductor también de Asturias y Cortázar, ha tenido una fortuna reducida. Casi soslayada por la crítica, sólo en la década siguiente (a impulsos de la popularidad europea y, por ende, yugoslava de la literatura hispanoamericana) logra emerger del olvido. Rulfo y su *Pedro Páramo,* por otra parte, aparecen citados bastante en trabajos de carácter general o sobre otros autores, pero no se les dedican trabajos específicos. Entre algunas excepciones para acercar a *Pedro Páramo* al público cabe el intento de la profesora y crítica croata Mirjana Polić (Mirina Pólich) [29]. Surgida en un clima cultural favorable, donde la literatura hispanoamericana se había convertido casi en moneda corriente, la edición eslovena (traducción de Alenka Bole Vrabec) ha logrado mejor repercusión entre el público. Menor sigue siendo, sin embargo, la popularidad de Rulfo frente a la de Asturias, Carpentier, Borges, García Márquez, Cortázar.

3

En un texto de su *Mestiere di poeta,* recuerda Cesare Pavese que «narrar es monótono», un mono-tono. Quizá una de las grandes dificultades de los traductores de Rulfo resida en la «traslación» de ese clima moroso de la narración, de los efectos de lectura suscitados por *Pedro Páramo.* Por otra parte, la escritura marcadamente poética (los estilemas se introducen prácticamente en todos los niveles de la lengua) crea no pocos problemas en el momento de seleccionar las soluciones. Las relaciones, de un lado, entre lengua usual y lengua poética y, de otro, entre lengua estándar y variedad regional o coloquial, difieren a menudo en el texto original y en el texto terminal. Por otro lado, también difieren la extensión y la intención de las unidades semánticas. Una obra como *Pedro Páramo* (cuando hablamos de traducción) constituye un objeto precioso de indagación. No pocos problemas interesantes para la crítica literaria aparecen, a menudo, a partir de una operación de traducción, y no en vano, la posibilidad o imposibilidad de esta última ha sido objeto de atención por parte de lingüistas y críticos literarios.

4

Entre lenguas que pertenecen a grupos diferentes, uno de los problemas inmediatos planteados por la traducción es el de los nombres propios y topónimos. Cuando los mismos, más allá de su etimología, asumen un deliberado carácter simbólico, el traductor se enfrenta a una opción casi délfica. A menudo es posible encontrar en otras lenguas estas correspondencias simbólicas. En tal circunstancia, lo pertinente es: ¿traducir el significado del nombre?, ¿transcribirlo simplemente?, y, en este último caso, ¿fonética o etimológicamente? En *Pedro Páramo,* este problema podría plantearse a partir del propio título de la obra. Con respecto a los nombres incluidos en el texto, la actitud de los dos traductores difiere notablemente. Mientras Tatić traduce el significado de los nombres de lugares allí donde existe y respeta simplemente el original en caso contrario, Alenka Bole prefiere directamente la transcripción, solución por lo demás casi normativa en la lengua eslovena. La diferencia de criterio

no es poca; hace, además, al problema de resolver qué matices e informaciones del original deben pasar al texto terminal.

En una expresión como «Me había topado con él en "Los Encuentros", donde se cruzaban varios caminos» (9), la relación insoslayable del nombre con el lugar que designa impone una correspondencia casi literal, así como el juego interno con «topar» y «cruce de caminos». Tatić traduce: «Sreo sam ga kod zapisa zvanog "Susreti", gde se ukrstalo više puteva» (27), cuya retraducción literal sería: «Lo encontré en la encrucijada denominada "Encuentros", donde se cruzaban varios caminos». Entre otras soluciones posibles, Tatić escoge lúcidamente el verbo «encontrar» y, por otra parte, agrega un nuevo matiz expresivo con el término «zapis», retraducido aquí como «encrucijada», pero cuyo significado explícito es: «árbol con una cruz tallada donde se encuentran los peregrinos». En otros topónimos, el traductor serbio opta por una solución distinta; así, transcribe fonéticamente «Los confines» (Konfines) prescindiendo del artículo, categoría gramatical inexistente en serbocroata. La preferencia por la transcripción original es propia del esloveno; por el contrario, el serbocroata (cuya escritura admite —según tradiciones culturales— en algunas regiones el alfabeto cirílico, en otras el latino, cuando no ambos en otras) debe servirse de la transcripción fonética más aproximada. En el segundo ejemplo Tatić parece escoger la expresión eufónica (no total, ya que excluye el artículo) y contrariamente al primer ejemplo pasa por alto el significado simbólico del término. Las diferencias de grafemas entre las lenguas española, de una parte, y eslovena y serbocroata, de otra, como asimismo las diferentes correspondencias entre grafemas y fonemas (el grafema *c* en las dos lenguas eslavas representa un fonema cuya transcripción aproximada sería *ts*, fonema, además, inexistente en español), constituye un aspecto no definitivamente resuelto en la problemática de la traducción. En otros ejemplos, el traductor serbio se sirve de la primera solución: «Puerta de piedra», trad. «Kamena vrata» (retr. «Puerta de piedra», «Puerta pétrea»). Sin embargo, esta solución no entra en un sistema rígido de preferencias; en el caso de la Media Luna (Medja-luna), Tatić se decide por la transliteración. Pero en un apodo como el Tartamudo, también la traductora eslovena abandona la transcripción original y escoge la traslación (Jecljavec, pág. 97). Otro tanto sucede con «Saltaperico»: «Kobilica» en esloveno, pág. 20; «Skakavac» en serbocroata, pág. 40.

La existencia de dos alfabetos en la lengua serbocroata multiplica y diversifica los criterios. Así, mientras en las regiones donde se utiliza la escritura latina se prefiere la transcripción original (ver, por ejemplo, el trabajo de M. Polić sobre Rulfo) en aquellas zonas donde predomina el cirílico la solución obligatoria es la transliteración, que luego se transfiere también a los textos impresos en alfabeto latino. No se agotan aquí las dificultades. Tatić adopta el criterio fonético en aquellos nombres como, por ejemplo, Juan (Huan), Miguel (Migel), cuyas transformaciones o transiciones eslavas (Ivan, Mihajlo) inducirían a una atmósfera y a un contexto diferente, pero se decide por sonorizar la (s) intervocálica de Susana (Suzana), transformación eslava donde tal inducción no se produce, por la extensión común del nombre. En el caso de los santos, cuando se trata de comunes, Tatić opta por la transformación; así, por ejemplo, San Cristóbal se convierte en Sveti Kristifor.

La existencia de similares alfabetos no implica, obviamente, la existencia de un mismo sistema fonológico; de ahí que la transliteración (transfonetización de un alfabeto a otro) es un fenómeno extensivo también a un mismo alfabeto con diferentes valores fonológicos (Juan; transcripción cirílica: HyaH; latina: Huan). Por otra parte, preferimos usar el término transformación para las categorías no connotativas (nombres propios, por ejemplo) y no traducción (el significado es lo que se traduce, recuerda Jakobson).

5

Una verdadera mitología existe no sólo en Yugoslavia, en torno a ciertos términos españoles, cuya mención remite inevitablemente a todo un contexto cultural. De la imagen europea de América Latina, pueden colegirse también asociaciones no siempre correctas; baste el ejemplo del gaucho cantando o bailando el tango, imagen a la cual contribuyeron —por otra parte— los propios rioplatenses. Otras imágenes o términos son verdaderas metonimias; decir «sombrero» en el espacio yugoslavo es pensar ineluctablemente en un mexicano. Otro término como «patio» (espacio arquitectónico presente en tantas culturas) remite, en Yugoslavia, en primer lugar, al patio andaluz. La referencia a todo un ámbito cultural asumida por estos términos y otros, como «tortilla», por ejemplo, explican la preferencia por parte de la traductora eslovena de introducirlos como préstamos. Junto a éstos, otros términos de menor extensión cultural como «correcaminos» merecen el mismo tratamiento. Por el contrario, la preferencia de Tatić se inclina por la traducción; se trata de una integración en la propia cultura. Lo mismo sucede con «fiesta», término de variados matices en la imagen europea de América Latina. También en otros casos de menor información cultural la traductora eslovena escoge la transcripción original; por ejemplo, «rebozo», traducido en cambio por Tatić. En algunos casos, la transcripción original se explica menos: «vaqueros», por ejemplo. Cuando se trata de la hierba «capitana», Alenka Bolec acude a la misma solución.

6

Los usos del diminutivo en español que pueden abarcar incluso el gerundio encuentran raramente correspondencia en las traducciones mencionadas. Tanto una como otra lengua eslava son más avaras en construcciones con diminutivos. Cuando las circunstancias lo permiten, la carga semántica del diminutivo se reconstruye con el uso del o de los adjetivos pertinentes; en otras se recurre al vocablo general. Por ejemplo: «ayudita» (126); trad. en serbocr. «mali prilog» (retr. «pequeña contribución»); trad. en esloveno «kaj» (retr. «algo»). Otro tanto sucede con «añejita» (82); trad. en serbocr. «poodrasla» (113) (retr. «ya (devenida) adulta»); trad. en eslov. «malone orasla» (82) (retr. «más o menos adulta»). Los numerosos «ahorita» y los «tantito», verdaderos estilemas en Rulfo no tienen correspondencia. Tampoco otros como «difuntita» (124). Una solución interesante es la propuesta por la traductora eslovena en «solita» (126), trad. como «sama samcata» (retr. «sola solita») (126). Casi intraduci-

ble «unos diyitas» (42) que se resuelve con un indefinido singular (en ambas lenguas eslavas no existe el artículo): «neki dan» en serbocroata (66) «nekaj dni» en esloveno; retr. en ambas lenguas: «algún día». El uso del diminutivo constituye en español un verdadero sistema expresivo, sistema aún más cerrado en una obra como *Pedro Páramo,* donde el uso coloquial adquiere valor estilístico. Cuando hablamos de la escasez de correspondencias al respecto, nos referimos sobre todo al uso y no al sistema lingüístico de ambas lenguas eslavas que poseen procedimientos para la producción del diminutivo.

7

Pedro Páramo abunda en aliteraciones, repeticiones, retruécanos, que, de algún modo, contribuyen a la morosidad de la narración, a la mono-tonía tan cara a Pavese. También esta mono-tonía constituye un verdadero plano de la narración, un «tema» en un sentido musical del vocablo. Este plano encuentra su manifestación concreta en un sistema de figuras, repeticiones, cuya traducción plantea problemas ya desde el instante mismo de asumir una determinada poética de la traducción. En *Pedro Páramo* existe en abundancia un discurso de tipo correlativo, donde unidades de un mismo campo de significante y de significado se suceden en la proposición de un modo metafórico. La traducción de este plano implica la reelaboración de los mismos procedimientos —donde es posible— de la lengua original en la lengua terminal, o la inserción de rastros que, de algún modo, remitan a los procedimientos originales. Otra solución es mantener sólo las correlaciones de significado, dejando al margen las de significante (eufónicas, etc.). Pero, sobre todo, en la traducción de la prosa (y al respecto abundan los ejemplos) es posible también dejar de lado el discurso de tipo correlativo para pasar directamente a otro de tipo relativo. Hemos extraído algunos ejemplos que definen la actitud de los traductores al respecto. «Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. Daban ganas de quererla». (15); trad. al serbocr.: «Majka ti je bila tako lepa, kako da kažem, tako nežna da je bilo zadovoljstvo voleti je». (34) (retrad.: «Tu madre era tan hermosa, cómo decirlo, tan tierna que era un gusto quererla»); trad. al esloveno: «Tvoja mati je bila tako lepa, tako, recimo, nežna, da si jo moral imeti rad» (15) (retrad.: «Tu madre era tan hermosa, tan, digamos, tierna que debías quererla»). Queda al lector juzgar, a través de la retraducción, el plano del significado. Respecto de los procedimientos aliterativos, ambos traductores han logrado mantenerlos, en parte; en parte, porque, inexplicablemente, la frase siguiente desaparece y, con ella, la intensificación presente en el original.

En otros ejemplos el procedimiento original se mantiene: «Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír» (45); trad. al serbocr.: «Smeh. Već ostareo smeh, kao umoran od smejanja» (69), (retrad.: «Risa. Ya envejecida risa como cansada del reír»); trad. al eslov.: «Smeh. Že postaran smeh, kot da je utrujen od smejanja» (44), con igual retraducción que para el serbocroato.

Por el contrario, en el ejemplo que sigue, el discurso correlativo desaparece, aunque la traducción del significado básico de la expresión es adecuada: «Lo que

nunca adivinó fue que se iba a morir en cuanto el patrón le adivinó lo chapucero» (58); trad. al serbocr.: «Jedino što nikad nije predvideo bilo je to da će umreti cim gazda otkrije njegov laž» (85), (retrad.: «Lo único que nunca adivinó fue que moriría apenas el patrón descubriera su mentira»); trad. al eslov.: «A tisto, česar ni nikoli ugamil, je bilo, da bo umrl, brz ko bo gospodar spregledal njegov laž» (58), (retrad.: «Y lo que nunca adivinó fue que moriría apenas el patrón comenzara a percibir su mentira»). También en el ejemplo que sigue se pasa del discurso correlativo en el original al relativo en la traducción: «acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo» (61); trad. al serbocr.: «Bio si već potpuno ukočen, zgrčen, kao svi oni koji umiru od straha» (89), (retrad.: «Estabas ya completamente paralizado, acalambrado, como todos aquellos que mueren de miedo»); trad. al eslov.: «bil si že cisto tog, skrivencen kot vsi, ki umrejo od strahu» (61), (retrad.: «Estabas ya absolutamente rígido, acalambrado como todos aquellos que mueren de miedo»).

La traducción de un discurso correlativo en otro relativo, donde se busque evitar aliteraciones, sinonimias o simplemente la repetición deliberada en la frase de unidades correlativas, está no pocas veces ligada a la noción de «buen texto», casi como sinónimo de «buena traducción». (No es raro tropezar con esta repuesta: «Esto no va bien en nuestra lengua», frase no del todo errónea, pero cuyos límites borrosos deben ser precisados.) Cuando se trata de un original *correcto,* al margen de la sanción de los normativistas, y donde los procedimientos son meros instrumentos permutables, el discurso relativo se impone, y es, por otra parte, el más económico. Por el contrario, cuando se trata de un original intencionalmente correlativo, la selección de uno u otro discurso por parte del traductor hace tanto a la teoría de la literatura y a la poética como a la propia teoría de la traducción. En un ejemplo como: «donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida» (62); trad. serbocr.: «gde život struji kao bistar potok; kao da je život jedno cišto žuborenje» (89) (retrad.: «donde la vida fluye como un diáfano arroyo, como si la vida fuera un puro murmullo»); trad. eslov.: «kjer teče življenje kot bister izvir; kakor da je življenje čisto žuborenje» (61) (retrad.: «donde fluye la vida como una diáfana fuente; como si fuera la vida un puro murmullo»), ambos traductores han optado por trasladar en parte el efecto correlativo, transfiriéndolo de «murmullo» a «vida» («život», «življenje»), pero sacrificando gran parte del significado de la expresión. En el criterio de ambos traductores predomina la solución del discurso relativo. Otro ejemplo: «Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores» (18); trad. serbocr.: «Čulo se zujanje njihovih krila u precvetalom jasminu» (37) (retrad.: «Se oía el zumbido de sus alas en el florecido jazmín»); trad. al eslov.: «Slišati je bilo šumenje njihovih kril med vejani osipajocega se jasmina» (18), (retrad.: «Se oía el zumbido de sus alas entre las ramas del caedizo jazmín»). O: «Se sentía como si el agua hirviera sobre el agua estancada en la tierra» (93); trad. al serbocr.: «Izgledalo je kao da voda vri ispod one koja je kao bara prekrivala zemlju» (126) (retrad.: «Parecía como que el agua hirviera debajo de aquélla que como un pantano cubría la tierra»; trad. al eslov.: «Zdelo se je, kakor da vodne kaplje vrejo v mlakuzi, ki se je nabrala na tleh» (93) (retrad.: «Parecía como que las gotas de agua hirvieran en el pantano que se había acumulado sobre la tierra»). O este otro ejemplo: «se les oyó sorber el

chocolate cuando les trajeron el chocolate y masticar tortilla tras tortilla, cuando les arrimaron los frijoles» (100); trad. al serbocr.: «Samo se čulo kako srcu, kad su im doneli kakao, i kako žvaću projane hlepćice, kad su im premakli pasulj» (135) (retrad.: «Sólo se oía cómo sorbían cuando les trajeron el cacao, y cómo masticaban tortillas, cuando les arrimaron los frijoles»); trad. al eslov.: «Slišati je bilo le njihovo srkanje, ko so im prinesli kakao, in hruštanje *tortill,* potem ko so prednje postavili fižol» (100) (retrad.: «Se escuchaba su sorbido cuando les trajeron cacao y su comiscar tortillas cuando les sirvieron los frijoles»).

Los efectos estilísticos (productos también culturales) suelen no rendir del mismo modo en las diferentes lenguas. De allí, la preferencia en algunas circunstancias por eliminarlos o atenuarlos. Donde resulta menos explicable la solución escogida es en el párrafo siguiente, en el cual la aliteración remeda también un ritmo onomatopéyico: «El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se nos hubiera encogido el tiempo» (19); trad. serbocr.: «Časovnik sa zvonika iskucavao je sate monotono jedan za drugim, kao da se vreme skupilo» (39) (retrad.: «El reloj del campanario daba las horas monótonamente, una tras otra, como si el tiempo se hubiera encogido»); trad. al esl.: «Ura na zvoniku je obdijala ure, drugo za drugo, kot da se je skrcil čas» (19) (retrad.: «El reloj del campanario daba las horas, otra tras otra, como si se hubiera acortado el tiempo»). La omisión en ambas traducciones del indicio onomatopéyico provocado por la repetición de *una tras otra,* convierte también este último ejemplo en un discurso de tipo relativo. Tatić intenta resolver en parte el efecto onomatopéyico de la monotonía con el uso descriptivo del adverbio.

8

Algunos problemas gramaticales aparecen como inevitables y las dificultades que plantean en la traducción no pueden dar lugar a criterios rígidos o excluyentes. Hemos visto las dificultades para traducir toda la carga semántico-afectiva del diminutivo español, de uso corriente en nuestra lengua. Otras frases con adverbio como modificador del sustantivo —«muy noche» (115)— no encontrarían sino una correspondencia afectada, ajena al registro español. Otro tanto sucede con la frase *art. neutro-sustantivo,* que reduce este último a la función de adjetivo sustantivado. Algunos ejemplos: «A usted ni quien le menoscabe lo hombre que es» (38); trad. al serbocr.: «Niko vam ne može prebaciti da niste čovek...» (61) (retrad.: «Nadie puede imputarle que no es hombre...»; trad. al eslov.: «Nihce vam ne more očitati, da niste človek...» (38), con la misma retraducción que para el serbocroata. O expresiones como: «Sé que usted las puede» (37); trad. al serbocr.: «Znam da Vi sve možete» (60) (retrad.: «Sé que usted todo lo puede»); trad. al eslov.: «Vem, da vi sve zmorete» (37), con igual retraducción que en serbocroato.

El valor expresivo del dativo ético, bastante usual en español, no encuentra correspondencia en las traducciones que comentamos. Así: «¿Ahora te me vas a poner exigente, Damasio?» (112); trad. al serbocr.: «Znači, počećes da izvoljevaš, Damasio?» (149), (retrad.: «¿Significa que comenzarás a complacerte, Damasio?»); trad. al eslov.: «Si postal zahteven, Damasio?» (111) (retrad.: «¿Te has vuelto exigente, Damasio?»

Ya aludimos al juego de aliteraciones que abunda en *Pedro Páramo*. En el ejemplo que sigue se entreteje con el dativo ético: «Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire» (16); trad. al serbocr.: «Prestizući se sa oblacima, sunce je izvlacilo svetlost iz kamenja, prelivalo okolinu duginim bojama, ispijalo vodu iz zemlje i igralo se sa vetrom, pozlaćujući listove koje je on pomerao.» (35) (retrad.: «Sobrepasándose con las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, rociaba el alrededor con los colores del arco iris, bebía el agua de la tierra y jugaba con el viento, dorando las hojas que desplazaba»); trad. al eslov.: «Sonce, ki se je spet prikazalo izza oblakov, je izvabljalo svetlobo iz kamenja, oblivalo okolico z mavričnimi barvami, srkalo vodo iz zemlje in se igralo z vetrom ter zlatilo liste, ki jih je pozibaval.» (16) (retrad.: «El sol, que de nuevo se mostraba tras las nubes, sacaba luz a las piedras, rociaba el alrededor con los colores del arco iris, sorbía el agua de la tierra y jugaba con el viento y doraba las hojas que columpiaba.»). El doble juego con «jugaba» y «aire», de clara intención estilística, desaparece, al igual que el dativo ético. También aquí, como puede verse, el criterio es la preferencia por un discurso de tipo relativo.

9

Decir que el gallo o el cuco cantan de modo diferente en las diferentes lenguas es introducir, de algún modo, la rica problemática de la onomatopeya. La transformación de las mismas en otras lenguas allega nuevas informaciones sobre tal problemática. Rasgo expresivo relevante, los traductores —según vemos en los ejemplos escogidos— utilizan frente a la misma criterios diversos. Así, en un primer ejemplo: «Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo "cuar, cuar, cuar"» (9); trad. al serbocr.: «Jato gavranova prelete preko neba grakćući» (28). (retrad.: «Una bandada de cuervos voló a través del cielo graznando»; trad. al eslov. «Jata krokarjev je z glasnim krakanjem preletela prazno nebo» (18) (retrad.: «Una bandada de cuervos con fuerte graznido voló por el vacío cielo»), ambos traductores prefieren reemplazar la onomatopeya por el verbo respectivo. Sin embargo, en otro ejemplo, los dos traductores transforman la onomatopeya según el espíritu de su lengua. El lenguaje poéticamente *elemental* (en el mejor sentido etimológico del término) de Rulfo apela aquí a la onomatopeya como un rasgo estilístico; la misma participa al propio tiempo de la morosidad de la narración, que ya mencionamos. En el nuevo ejemplo: la onomatopeya de la lluvia: «Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas» (15) es transformada en «Pljas (pron.: plias), pljas i opet pljas» (34) en serbocroata, mientras que en esloveno aparece como «Tenk, tenk, tenk...» (15).

10

Algunas expresiones estereotipadas de la cultura corriente encuentran una correspondencia bastante aproximativa. «Ya para entonces soplaban malos vientos» (86); trad. al serbocr.: «U to vreme kružili su čudni glasovi» (118); trad. al eslov.: «Takrat

pa sol ze krozili cudni glasovi» (86). (Retrad. en ambas: «Entonces circulaban raras voces»). Feliz la traducción de Tatić en un ejemplo como: «Como la supe, se las endoso» (33); trad. al serbocr.: «Pošto kupio, po to vam i prodao» (55). (Retrad.: «Al precio que compré, así lo vendo»); trad. al eslov.: «Povedal sem vam tako, kot sam zvedel» (33). (Retrad.: «Se lo he contado así, como he llegado a saberlo»). Tatić acude a un mensaje distinto, a una *equivalencia,* que, preservando el sentido, brinda una información sobre el tipo de expresión metafórico-coloquial del original. Casi literal es la traducción de una figura expresiva común a la cultura de las lenguas en cuestión: «Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras» (35); trad. al serbocr.: «Brojim svece kao da brojim ovce» (58). (Retrad.: «Estoy contando santos como si contara ovejas»); trad. al esl.: «Saj prestevam svetnike, kot bi stel ovce» (35). (Retrad.: «Ahora recuento santos como si contara ovejas». Igualmente afortunada es la solución en: «Hasta que encontró una muchacha que le sorbió los sesos» (26); trad. al serbocr.: «Sve dok nije našao tu curu koja mu je popila mozak» (46). (Retrad.: «Hasta que encontró esta muchacha que le bebió los sesos»), trad. en eslov.: «Vse dokler ni nasel tistega dekleta, ki mu je zmesalo glavo» (25). (Retrad.: «Hasta que encontró esta muchacha que le mezcló la cabeza»).

11

Otro rasgo estilístico de *Pedro Páramo* que viene de una costumbre coloquial es el reemplazo del vocablo circunstancial como por una frase expresiva ya hecha: «Con sus pies bamboleando "en el no encuentro donde poner los pies"» (94); trad. al serbocr.: «Ljuljajući se u dubini, tražeći oslonac nogama koje su se klatile» (128). (Retrad.: «Columpiándose en lo hondo, buscando apoyo a las piernas que se mecían»); trad. al eslovaco: «Nihala je v globocini in bingljala z nogami, da bi nasla oporo» (94) (Retrad.: «Se columpiaba en lo profundo y se bamboleaba con las piernas, para encontrar apoyo»). Como se ve, los traductores prefirieron la construcción regular del circunstancial. Sucede lo mismo en este otro ejemplo: «... que al fin y al cabo ya estaba "más para la otra que para ésta"» (98); trad. al serbocr. «...koji je, na kraju krajeva, jednom nogom već bio u grobu» (133). (Retrad.: «...quien, al fin y al cabo, con una pierna se encontraba ya en la tumba»); trad. al eslov.: «Ki je bil navsezadnje z eno nogo ze v grobu» (98) («...quien al fin de cuentas estaba ya con una pierna en la tumba»).

12

El eufemismo más frecuente, pero el más curioso en ambas traducciones es el de «diablo» por «carajo». Los hay de otra índole. Pero, para ilustración del lector, no resisto a la tentación de concluir estas notas con un ejemplo —se trata de la vida— que halla dos soluciones diferentes y pintorescas y que replantea la traducción como un problema cultural más que estrictamente lingüístico: «Que valía un puro carajo» (123); trad. al serbocr.: «Koji nije vredeo smrdljivog sira» (162). (Retrad.: «Que no valía un queso hediondo»; trad. al esl.: «ki ni vredno niti pocenega grosa» (122) (Retrad.: «Que no vale un centavo»).

Nota final

La metodología de la retraducción, la comparación entre el original y la retraducción ha sido utilizado con resultados fructíferos en algunos trabajos hispano-eslavos. Por mi parte me he limitado aquí a retraducir los ejemplos citados sin entrar a estudiarlos. Es obvio recalcar aquí que la retraducción tiene en nuestro caso un valor instrumental, aproximativo, y que no escapa a los peligros de la ...traducción.

1. JOSÉ EUSTASIO RIVERA, *Vrtlog*, Subotica-Beograd, Minerva, 1953.
2. JOSÉ EUSTASIO RIVERA, *Vrtlog*, trad. de Ivan Vecerina, Zagreb, Zora, 1954.
3. JOSÉ EUSTASIO RIVERA, *Vrtinec*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1955.
4. RÓMULO GALLEGOS, *Doña Barbara*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1954.
5. JORGE ICAZA, *Mesanci*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1954.
6. *Kolumbo i Novi Svjet*, ed. de V. Vinja, Zagreb, Kultura, 1955.
7. HORACIO QUIROGA, *Priče iz prašume*, Beograd, Decja knjiga, 1956.
8. MANUEL ROJAS, *Sin lopova*, Novi Sad, Bratsvo-Jedionstvo, 1956.
9. RICARDO GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, Ljublana, Cankarjeva zalozba, 1957.
10. JORGE ICAZA, *Zli duhovi*, Zagreb, Zora, 1957.
11. MIGUEL ANGEL ASTURIAS, Uragan, Beograd, Nolit, 1958. .
12. PABLO ROJAZ PAZ, *Trijem noći* (El patio de la noche), Zagreb, Zora, 1952.
13. JUAN MARÍN, *Paralela 53, Jug* (Paralelo 53 Sur), Beograd, Prosveta, 1958.
14. EDUARDO SANTA, *Umiranje na zemlji* (Sin tierra para morir), Beograd, Narodna knjiga, 1959.
15. MIGUEL ANGEL ASTURIAS, *Gospod Predsednik*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1960.
16. ADALBERTO ORTIZ, *Juyungo*, (Yuyungo), Zagreb, Zora, 1961.
17. JORGE ICAZA, *Indijanska polja*, Beograd, Rad, 1964.
18. ALCIDES ARGUEDAS, *Branasta rasa*. Ljubljana, Cankarjeva zalozba, 1966.
19. MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Izmedju kamena i kriza*, Zagreb, Mladost, 1966.
20. MARTÍN LUIS GUZMÁN, *Orao i zmija*, Zagreb, Naprijed, 1965.
21. MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Izmedju kamena i Kriza*, Zagreb, Mladost, 1966.
22. MIGUEL ANGEL ASTURIAS, *Gvatemalske legende*, Beograd, Nolit, 1969.
23. ALEJO CARPENTIER, *Izgubljene staze*, Beograd, Nolit, 1961.
24. JORGE LUIS BORGES, *Mastarije*, Beograd, Nolit, 1963.
25. JUAN RULFO, *Pedro Páramo, Beograd*, Nolit, 1966.
26. ERNESTO SÁBATO, *Tunel*, Beograd, Rad, 1969.
27. JULIO CORTÁZAR, *Tajno oružje*, Beograd, Nolit, 1969.
28. CARLOS FUENTES, *Smrt Artemija Cruza*, Zagreb, Zora, 1969.
29. JUAN RULFO, *Pedro Páramo* Ljubljana, Cankarjeva založba, 1970.
30. MIRJANA POLIĆ, *Juan Rulfo, «Knjzevna Smotra», núm. 25, Zagreb, 1976.*

JUAN OCTAVIO PRENZ
Universidad de Ljubljana
Facultad de Filosofía y Letras
Askerceva 12
IV (405)
61.000 LJUBLJANA
(Jugoslavija)

Acotaciones a la traducción italiana de *Pedro Páramo*

Nota introductoria

El objetivo del presente trabajo es ilustrar, partiendo de un texto que, como *Pedro Páramo,* es rico de ejemplos y sugerencias, algunos aspectos de la problemática de la traducción. Nuestro propósito no intenta ir más allá de aportar algunos elementos o problemas que, sistematizados con mejor fortuna, puedan contribuir a una metodología de la traducción o a una didáctica de la misma. Partimos, pues, de la concepción de que el texto escogido puede ser, desde un punto de vista un objeto crítico y, desde otro, un modelo para echar luz sobre algunos aspectos y problemas cuando las lenguas en cuestión son la italiana y la española. La aplicación del análisis inductivo en este tipo de trabajo se nos aparece como el más adecuado para una disciplina que, si bien se identifica con una de las prácticas más antiguas de la humanidad, continúa ofreciendo nuevos espacios a su estudio. Hemos tratado de evitar la costumbre, bastante en boga cuando se trata de trabajos sobre la traducción, de «buscar una aguja en un pajar» y acercarnos sin prejuicios de carácter impresionista a la versión italiana. Creemos que algunos de los problemas que se desprenden de este trabajo pueden constituir un objeto de teorización con el fin de contribuir a una ulterior dilucidación de algún problema de validez general. En fin, estos apuntes no dejan de replantear implícitamente la cuestión, siempre actual, de las posibilidades y límites de la traducción. La traducción de *Pedro Páramo* —recomendable desde tantos puntos de vista— que sirve de base a estas acotaciones fue realizada por Francisca Perujo y publicada por Einaudi (Torino, 1977). Para las citas del original nos hemos servido de la décima reimpresión de la primera edición (México, F.C.E., 1969).

a)

De los dos grandes tipos de discurso propuestos por Jakobson —el paradigmático-metafórico y el sintagmático-metonímico—, el primero es el que más corresponde a la prosa de *Pedro Páramo.* En la misma, este tipo de discurso está presente desde un punto de vista del significante (numerosos juegos eufónicos) y desde el punto del significado. Es, pues, una obra plena de connotaciones. Digamos, en general, que las figuras literarias o las expresiones idiomáticas constituyen un sistema de connotaciones, sistema cuya traducción no siempre puede reducirse a un criterio único. Depende, es obvio, de las posibilidades que pueden ofrecer las lenguas en cuestión, por una parte, pero también de la *decisión* del traductor.

Dos soluciones, en manera general, se nos presentan de inmediato a la vista: por una parte, la traducción de dichas connotaciones a una lengua general, normativa o

denotativa; por otra, el recurso a un sistema connotativo similar o a connotantes que remitan a la lengua de partida. Este último recurso no está exento de peligros; uno de los riesgos más frecuentes consiste en agregar, en crear nuevas connotaciones que pueden desviarse del significado de la lengua de partida. De los ejemplos que siguen, se puede desprender el criterio adoptado en cada caso por la traductora. «Al año siguiente naciste tú; pero no de mí, aunque estuvo en un pelo que así fuera» (22)/«L'anno dopo sei nato tu; ma non da me, anche se c'è mancato poco.» (18); «Es que estuve en el velorio de Miguelito, padre, y se me pasaron las canelas» (77)/«E che sono stata alla veglia di Miguelito, padre. E ho presso troppi bicchieri» (72). En estos ejemplos la traductora ha optado por traducir a una lengua claramente denotativa, usual, deliberadamente privada de connotaciones.

Un paso diferente, con elementos y matices que brindan una información sobre los connotantes del texto de partida mediante la utilización de nuevos connotantes, es emprendido por la traductora en ejemplos como: «El agua apretó su lluvia» (66)/«La pioggia infinittì le gocce» (61); «Le voy a jugar una mala pasada que hasta le harán remolino los ojos» (67);/«Gli giocherò un tiro di fargli uscire gli occhi dalle orbite» (62); «Le darás de comer a esa mujer lo mismo que a mí, no le hace que se te ampolle el codo» (67)/«Darai da mangiare a quella donna lo stesso che a me e non importa se ti senti toccata nel tuo» (62); «Tendrás que trabajar muy duro allá para levantar cabeza» (107)/«Dovrai lavorare sol là per tirarti su di nuovo» (101).

La conmutación de categorías opuestas o diferentes de la realidad —como, por ejemplo, el tiempo y el espacio— suele ser frecuente en el habla, pero también en la escritura. En el caso de *tiempo y espacio,* ambos términos son frecuentemente referenciales entre sí y se comportan como parte de una metáfora. A Borges le gusta recordar que Emerson consideraba todo lenguaje como poesía fósil. Con esta cita queremos señalar que la índole misma de la lengua puede considerarse metafórica. Digamos, por otra parte, que las categorías arriba mencionadas no son las únicas. Un ejemplo interesante de lo que venimos hablando son las críticas de pintura o musicales, en las cuales frecuentemente se recurre a esta condición metafórica, de manera que vocablos de raigambre musical aparecen intercambiables con otros de naturaleza pictórica *(matiz,* usado en la música; *tono,* en la pintura). Tal vez el ejemplo extremo de lo que venimos diciendo sea el sintagma «espacio de tiempo». A modo de ilustración, citamos una solución de este tipo en *Pedro Páramo:* «El padre Rentería, que pensaba darse campo para pensar» (78)/«Il padre Rénteria, che pensava di avere tempo per pensare...» (72).

b)

Como venimos viendo, el discurso connotativo y denotativo se entretejen a cada paso en la escritura de Rulfo y colocan al traductor, ya en ocasión de escoger su poética de la traducción ante el problema de decidir si uniformar o no la lengua, reducirla a un tipo determinado de discurso o, por el contrario, mantener los contrastes y las relaciones existentes en el texto de partida, tratando de hallar las equivalencias connotativas. Es regla general que cuanto más un texto se aleja de circunstancias locales, tanto más general, denotativa, resulta su lengua. En el caso del

texto italiano, podemos señalar que la traductora recurre, cuando el texto de partida lo exige en virtud de la connotación de su registro, a un habla entre coloquial y general que apunta a un registro diverso y que remarca las diferencias textuales.

Las variedades de habla, en cualquiera de sus niveles, difícilmente ofrecen equivalencias justas, y su traducción plantea problemas complejos. ¿Qué solución escoger, por ejemplo, cuando nos encontramos con un sintagma, como «ahí se lo haigà»? (13). ¿Se debe buscar una variedad de habla italiana, que remarque la diferencia entre dicha expresión y una expresión similar «correcta» u «oculta»? ¿O considerar irrelevante a los fines de la traducción la información que ofrecen la sintaxis y la morfología peculiares del texto de partida? ¿O apelar a una expresión coloquial que pueda transmitir, si no todo, al menos una parte de la sugestividad original? Al traducir «faccia pure», la traductora se ha decidido, probablemente, por esta última solución. De la misma manera, ofrece una información —obviamente parcial— a nivel de significante la traducción de: «... pero me lleva la rejodida con ese hijo de la rechintola de su patrón» (13)/«... e desso la fregatura che gli diamo, a quel figlio di buenona donna che è il suo padrone» (3). O «Pos que yo era la que conchavaba las muchachas a Miguelito» (78)/«Bé, che ero io quella che gli procurava le ragazze a Miguelito» (72). Menor es la información —siempre a nivel de significante— en la traducción del siguiente diálogo: «—Como usté ve, nos hemos levantado en armas. —¿Y——Y pos eso es todo. ¿Le parece poco? —¿Pero por qué lo han hecho? —Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usté? Aguárdenos tantito...» (101)/«Come lei vede, abbiamo presso le armi. —E allora? —E allora questo è tutto. Le sembra poco? —Ma perchè lo avete fatto? —Bé, perchè lo hanno fatto anche altri. Lei non lo sa? Aspetti un pó...» (95). Como puede desprenderse de este ejemplo, la traducción literal y fiel, al mismo tiempo, es irreprochable, y la parte de información que queda afuera —hablamos siempre a nivel de significante— puede obedecer a un problema insoluble en una determinada lengua o bien a un criterio de traducción, también respetable. Ejemplos como «¿También se los entriego?» (103)/«Gli do anche quello» (97); o «Semos trescientos» (102)/«Siamo trecento» (96); o «Dizque la fuerza que yo tenía atrás» (38)/«La forza che io avevo dietro, eh?» (33), son bien representativos del problema.

Podemos mencionar otros casos, en los cuales el criterio ha sido el de trasladar deliberadamente sólo el significado evitando toda referencia o vestigio acerca de los matices significantes, como es dable observar de los ejemplos que siguen: «Fue muy fácil encampanarse a la Dolores» (42)/«Fu molto facile fare entusiasmare la Dolores»; «Desde que le agarró el chincual»/«Da quando lo presse quel prurito» (72); «Y con otras nomás le daba el norte» (78)/«E per altre gli davo soltanto le indicazioni» (72); «Y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban» (85)/«E la truppa arruoló i pochi uomini che rimanevano» (79); «La hubiera apachurrado y hecho pedazos» (93)/«La avrebbe stretta e fatta a pezzi» (87); «El cadáver se deshizo en canillas» (95)/«Il cadavere si disfece in ossa» (89); «No se te debía soltar la lengua» (101)/«Non ti si dovrebbe lasciar parlare» (96). La elección del criterio resulta claro en un ejemplo como: «De todos modos, los "tilcuatazos" que se van a llevar esos locos...» (98)/«Comunque, il Tilcuate gli darà il fatto loro, a quei pazzi» (93).

Un aspecto interesante es el uso del artículo con los nombres propios. En ambas lenguas constituye un registro vulgar y, por tanto, están fuertemente cargados de connotación. En general, la traductora lo traslada, aunque en algún caso «porque el Pedrito» (39)/«Perchè Pedrito» (34) lo evita.

c)

Hemos visto anteriormente el problema de la conmutación de categorías de la realidad que, en la lengua, se comportan como términos de una metáfora. Aquí queremos ocuparnos de otra cuestión que atañe a las relaciones entre lengua y realidad: el problema de las relaciones de los «indicadores semánticos» con una y otra. Podemos decir que el hombre crea recursos lingüísticos para expresar la realidad, que —en un juego y poder de la lengua misma— se vuelven luego sobre sí mismos para expresar —no ya la realidad— sino el funcionamiento de la propia lengua. Bastaría mencionar aquí el caso de los demostrativos que marcan la distancia con el referente de la realidad, pero también con el referente del discurso; o también el caso de algunos adverbios de lugar. La traducción de *Pedro Páramo* nos presenta ya el problema desde los párrafos iniciales: «Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera» (7)/«E io le avevo promesso che sarei andato a trovarlo appena lei fosse morta» (3). En este ejemplo inicial, el texto español toma, como referencia, la realidad presente («Viene a Comala, porque me dijeron que acá vivía mi padre»), el lugar desde el cual se narra y con el cual entra en relación el verbo «venir». Por el contrario, la traducción italiana remite, no al foco desde el cual se narra, sino al lugar referido por el verbo *prometer*. La preferencia que los hablantes tienen, en general, por una u otra forma no es suficientemente clara, pero naturalmente implica un cambio de perspectiva frente a la realidad y frente al discurso. Cuanto venimos diciendo parecería indicar un punto de vista más o menos determinante en una u otra lengua. Sin embargo, este fenómeno puede provocarnos alguna que otra sorpresa. Un ejemplo de esta última es: «Dolores fue a decirme toda apurada que no podía...» (21)/«Dolores venne tutta afflita a dirmi che non poteva...» (17), que nos coloca ante una misma situación, pero con una solución antagónica. Más adelante, el ejemplo nos hace retornar a la situación inicial: «De no haber sido porque estaba tan encariñado con la Media Luna ni lo hubiera venido a ver» (41)/«Se non fosse stato cosí affezionato alla Mezzaluna, non sarebbe nemmeno andato a trovarlo» (37). Otro ejemplo puede ilustrarnos sobre las vacilaciones —no del traductor, sino del hablante en general—: «¿Te vas conmigo?» (49)/«Vieni via con me?» (44).

En el asunto que nos ocupa, los indicadores de más frecuente permutación son, en general, los pronombres y adjetivos demostrativos. No podemos hablar aquí de un problema estricto de traducción, ya que se trata más bien de un cambio de punto de vista, de un desplazamiento que va del referente en la realidad al referente en el discurso o viceversa. Son numerosos los ejemplos al respecto que encontramos en el texto de *Pedro Páramo* y en su traducción: «Este de que le hablo oía bien» (20)/«Quello di cui parlo ci sentiva bene» (16), pero «Para eso necesitamos pedir ayuda» (35)/«Per questo ocorre chiedere aiuto» (30); «Lo sé porque a mí me ha sucedido. —¿Qué te ha sucedido a ti? —Aquello. —No sé de qué hablas» (52)/«Lo so perchè è capitato anche

a me. —Cosa ti è capitato? —Questo. —Non so di che parli.» (47), pero «Quién crees tú que sea el jefe de éstos» (102)/«Chi credi sia il capo di costoro» (97).

El uso más limitado y diferente de codesto en italiano, y la preferencia por las otras formas para marcar la mayor o menor proximidad del hablante, hace que el español *eso* (y sus respectivas formas adjetivas) sea traducido a menudo con las otras formas. En un ejemplo como: «... pero esa mujer» (68)/«... pero quella donna» (63) no existe un desplazamiento de referente y la presencia de *quella* por *esa* es un hecho que podemos atribuir al uso. Lo mismo sucede con el ejemplo: «Encárgate de esa cosa. Es mi hijo». (73)/«Occupati di questa cosa. E mio figlio» (68). O en: «Anda y diles a ésos que aquí estoy para lo que se les ofrezca» (98);/«Va a dire quelli che io sono qui, a loro disposizione» (93).

Naturalmente cuando las formas son *esto, aquello* (y las formas adjetivas correspondientes) y no existe un desplazamiento del referente, la traducción encuentra una correspondencia exacta: «Esto prueba lo que te demuestro» (64)/«Questo prova quel che ti dimostro» (59); «Este triste ramito de romero» (91)/«Questo mísero ramoscello di rosmarino» (85); «Les quise decir que aquello...» (64)/«Ho voluto dir loro che quello...» (59).

d)

La sintaxis de Rulfo es bastante pródiga de frases incidentales y de reiteraciones, de aposiciones y otro tipo de construcciones que parecen querer guiar la lectura del texto, sintagmas que contribuyen a crear una atmósfera y que tienden a menudo a describir más que a narrar, o tal vez podríamos decir: describir la narración. Más que narrar, Rulfo parece describirnos pequeños frisos en los que se pinten acciones; la descripción se orienta a encuadrar la acción, inmovilizándola. En Rulfo la narración de tipo sintagmático deja lugar a la de tipo metafórico o paradigmático. Desde el punto de vista del significado básico, estos sintagmas incidentales o reiterativos no siempre agregan algo o modifican el sintagma anterior, pues su función se ejerce primordialmente en el campo del significante. En algunos ejemplos, la traductora privilegia este significado en detrimento del significante y deja de lado la traducción de este tipo de construcciones, casi superfluas desde aquel punto de vista: «La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos» (14)/«Quelli che se ne sono andati l'hanno scelta per conservare i loro mobili...» (9); «Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. Daban ganas de quererla.» (15)/«Tua madre era così carina, così, diciamo, tenera, che era un piacere volerla bene...» (10); «Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez» (76)/«Abitiamo in una terra in cui tutto cresce ... con acidità» (70).

e)

La fórmula de tratamiento don-doña existe también en italiano, pero con algunas connotaciones propias. La forma masculina suele anteponerse al nombre o apellido de los religiosos seculares y en algunas regiones al nombre de bautismo de personas

pertenecientes a la aristocracia. En el sur de Italia es una fórmula de tratamiento con significado de reverencia y de respeto. La forma femenina se usa por *señora* o *dama* y asume un carácter de nobleza cuando se antepone a los nombres de consortes de personajes oficiales o representativos. En la Italia meridional suele anteponerse también a los nombres de mujeres del pueblo, exenta pues de toda calificación nobiliaria. Las variaciones de connotación en ambas lenguas son, en general, conocidas por el hablante común, de manera que su mantenimiento respeta, podemos decir, la connotación del texto de partida sin que el lector se sienta confundido por una nueva o diferente connotación. La traductora ha mantenido el *don* antepuesto a Pedro Páramo a través de toda la obra; también en otros casos: don Pedro, don Bartolomé, don Lucas. En el caso de Pedro Páramo, la fórmula de tratamiento es incluida a veces cuando la misma no aparece en español: «Otros se quedaron esperando que Pedro Páramo muriera» (84)/«Altri rimasero aspettando che don Pedro morisse» (79). Por el contrario, a *doña* corresponde siempre *señora;* por ejemplo, «Doña Doloritas» (22)/«Signora Doloritas» (18); «Busque a doña Eduviges» (59)/«Cerchi la signora Eduviges» (53); Doña Susanita» (82)/«La signora Susanita» (76).

f)

Por lo que se refiere a las denominaciones de personas y topónimos, la traductora opta por la escritura original del español, los introduce como préstamos. En el caso de la *Media Luna* prefiere, en cambio, el calco Mezzaluna.

g)

Vinay y Darbelnet en su *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Cit. por Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione,* Torino, Einaudi, 1965) al hablar de los hechos de traducción, citan la modulación como traslación de un mensaje, pero presentado desde un punto de vista diferente; por ejemplo, la traducción de una proposición negativa por su correspondiente afirmativa (No es una mentira = Es una verdad). Al respecto, consideramos que el campo de la modulación puede ampliarse y constituir un verdadero punto de referencia para el traductor. Creemos que puede hablarse de modulación también cuando estamos en presencia de un cambio de narrador o de un cambio de la misma perspectiva a través de la cual el hablante manifiesta lingüísticamente la realidad. En la traducción italiana, hallamos algunos casos significativos de modulación. Uno de ellos: «Volvió a darme casos significativos de modulación. Uno de ellos: «Volvió a darme las buenas noches» (12)/«Tornai a darle la buona sera» (8). Se invierte aquí la relación entre emisor y receptor; aparentemente la «situación» central (el saludo) del sintagma no se resiente de este cambio. Cuando se lee el texto italiano, el lector no percibe nada anormal, pero al comparar los dos contextos verá que éstos determinan de un modo diferente el significado del sintagma. Citamos los pasajes que aquí nos interesan de dichos contextos: «Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí: —¡Buenas noches! —me dijo. (...) Volvió a darme las buenas noches» (12)/«Finchè di nuovo la donna dello scialle mi passó davanti. —Buona sera! —mi disse (...) Tornai a darle la buona sera» (8). Del

contexto original resulta claro que el verbo *volver* tiene en el último sintagma mencionado la función de auxiliar, función que —por necesidad de coherencia— *tornai* pierde en italiano, pues entraría en contraste con el contexto, para asumir la de un verdadero verbo predicativo. Ambos son, pues, coherentes, aunque de manera distinta.

Otro tipo de modulación que podemos mencionar es el cambio de la voz verbal, que modifica el ángulo de visión. Un ejemplo: «Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia» (95)/«Era lunedì e si continuava ad annegare nella pioggia» (90). Aquí el desplazamiento de la forma activa a la media no modifica el significado de base del sintagma.

En Rulfo, algunos sintagmas se prestan a un tipo de modulación bastante peculiar: «Me mandaste al ¿dónde es esto y dónde es aquello?» «A un pueblo solitario» (12)/«M'hai mandato a chieder di qua e di là. In un paese deserto» (8). También una permutación del objeto puede constituir una modulación: «... pero yo conozco cómo acortar las veredas» (15)/«... ma io conozco le scorciatoie» (11). O el blanco de uno de dos verbos en oposición: «Nos llevaba y traía cartas» (20)/«Ci portava le lettere» (15). O la permutación de un sintagma con un determinado verbo por otro con un verbo de significación contraria, sin que se resienta el sentido: «El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro» (7)/«Fargli pagar caro, figlio mio, di averci dimenticato» (3). Es significativa también esta modulación con cambio de sujeto: «... y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas». (7)/«... glielo dissi tanto che continuavo a ripetergliela anche dopo, mentre mi sforzavo di liberare le mani dalla stretta delle sue mani morte». (3). Aquí el cambio de aspecto verbal en la última proposición produce, también, una leve modificación del significado. Otro ejemplo con modulación por cambio de sujeto lo encontramos en: «Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo» (10)/«Bene, ora ha visto la Mezzaluna da un estremo all'altro» (6).

b)

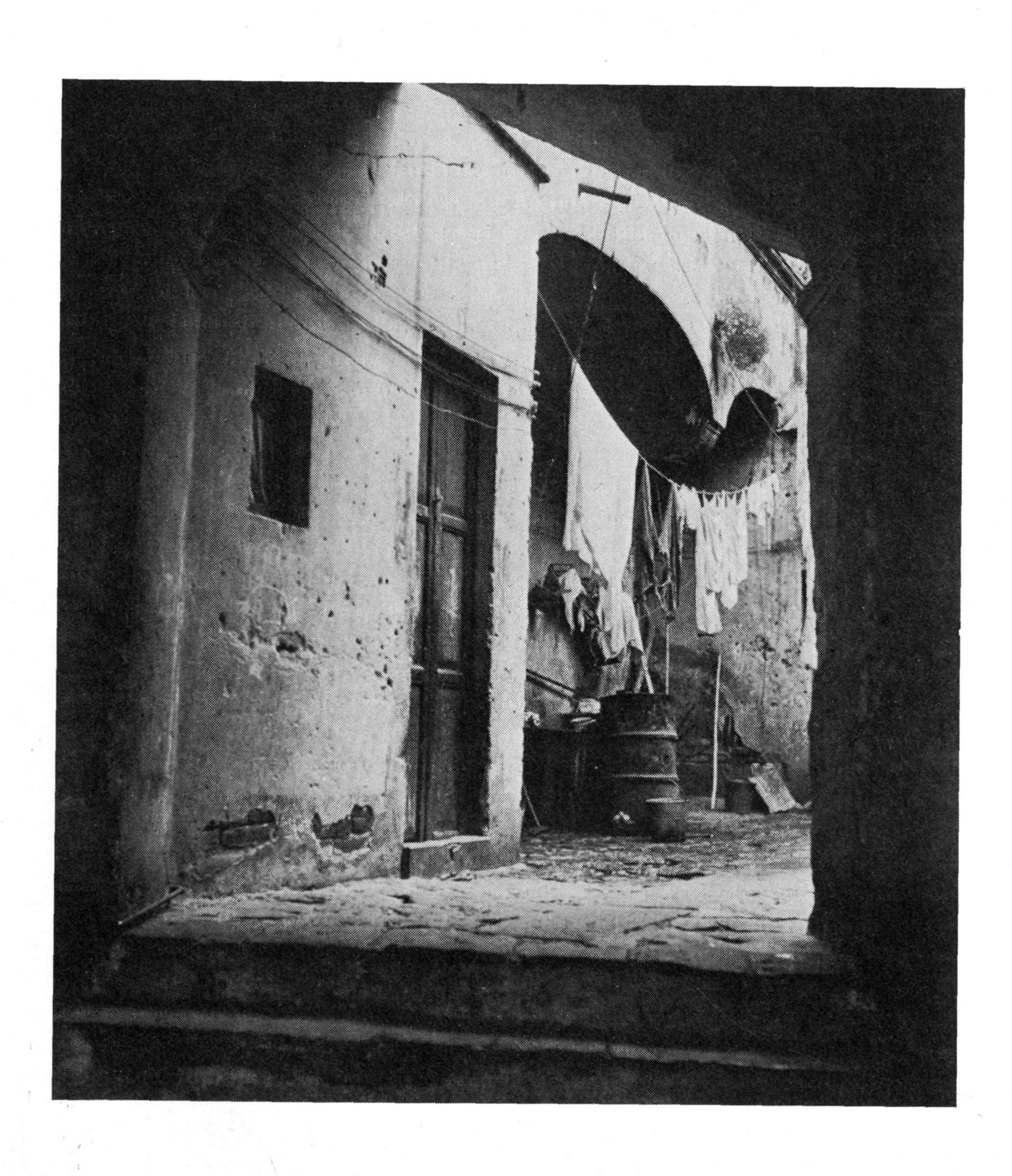
Un fenómeno que suele estar bastante presente en la traducción literaria es el de la monosemización, fenómeno por el cual un término polisémico en la lengua de partida es reducido a uno de sus significados en la lengua de arribo. Las equivalencias polisémicas exactas no suelen ser muy abundantes, razón por la cual con frecuencia esta reducción aparece como inevitable. Podemos observar en el ejemplo siguiente el efecto de ambigüedad provocado por el valor polisémico del verbo *pasar* en español, efecto que en italiano se debilita con la monosemización del mismo: «¿Qué pasó por aquí? —Un *correcaminos,* señor. Así les nombran a esos pájaros. —No, yo preguntaba por el pueblo que se ve tan sólo como si estuviera abandonado» (11)/«—... Cosa è successo qui? —E un *correcaminos,* signore. Così si chiamano questi uccelli». (7). Aquí la deliberada ambigüedad de la pregunta en tanto que parte de un procedimiento literario exige la reconstrucción en la lengua de arribo del procedimiento mismo. Este no desaparece en la traducción del ejemplo mencionado, pero se atenúa. La monosemización es un fenómeno de restricción por el cual en un contexto determinado un vocablo o una unidad sintagmática mayor se reducen a uno de sus significados; cuando esta reducción se ha operado ya en el texto de partida, la traducción no puede

no ser monosémica, y por tanto el problema no existe. Por el contrario, cuando la polisemia (que en el ejemplo mencionado se convierte también en ambigüedad) tiene una función en el texto de partida, es esta función la que se traduce.

Hemos mencionado sólo algunos de los aspectos que se presentan en oportunidad de traducir un texto literario, de gran fuerza poética, como es el caso de *Pedro Páramo.* De la multiplicidad de ejemplos que se prestaban como ilustración, hemos escogido sólo aquellos que nos parecían más representativos de los problemas tratados. Creemos, por último, que una profundización en el estudio de las traducciones de *Pedro Páramo,* como asimismo el análisis comparado de las mismas, podría conducir, incluso, a la formulación de nuevos criterios de lectura y valoración.

ELVIRA DOLORES MAISON
Universidad de Trieste
Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori
Via D'Alviano 15
TRIESTE. Italia

Bibliografía de Rulfo



Bibliografía de Juan Rulfo *

La presente bibliografía intenta recoger de una manera global tanto la propia bibliografía de Juan Rulfo como la escrita sobre él, teniendo en cuenta las dificultades inherentes a este tipo de trabajos.

El sistema seguido ha sido presentar todas las entradas bibliográficas en lo referente a ediciones de las obras de Juan Rulfo, y aquellas de cierta entidad que estudian la obra del autor. Sin embargo, no se han anotado referencias bibliográficas menores que se encuentran en las bibliografías de Arthur Ramírez y Kent Lioret (apartado 7 del índice) y que se refieren a los apartados «Textos de Rulfo publicados en revistas y antologías», «Traducciones de las obras de Juan Rulfo» y «Estudios sobre Juan Rulfo». En estos casos se incluyen subapartados con entradas no contenidas en las dos bibliografías citadas.

En determinadas entradas se hace referencia a *La narrativa...*, *Homenaje...*, *Homenaje Nacional...*, *Recopilación...*, *Los mundos...*, y *Para cuando...*, libros de recopilación de artículos, citados por completo en el apartado 9.5. del índice.

* Indice de esta Bibliografía:

A) OBRAS DE JUAN RULFO

1. Ediciones de *El Llano en llamas.*

El Llano en llamas, México, F. C. E., colección «Letras Mexicanas», 1953 (1.ª edición). Reimpresiones en «Colección Popular», en 1955, 1959, 1961, 1964, 1965, 1967, 1969; 2.ª edición en 1970 (a partir de esta edición se excluye el cuento «Paso del Norte», y se incluyen «El día del derrumbe» y «La herencia de Matilde Arcángel»), reimpresiones en 1971, 1973, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983. «Colección Tezontle», 1980. Otras ediciones: Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1973.

2. Ediciones de *Pedro Páramo.*

Pedro Páramo, México, F. C. E., Colección «Letras Mexicanas», 1955 (1.ª edición). Reimpresiones en 1959, 1961, 1963 y 1964. Continúan las reimpresiones en «Colección Popular»: 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1971, 1973, 1975, 1977 y 1980. Segunda edición revisada por el autor en «Colección Popular», 1981. Reimpresiones en 1982 y 1983. «Colección Tezontle», 1980. Otras ediciones: Nueva York, ed. Appleton-Century-Crofts, 1970. Barcelona, ed. Bruguera, «Colección Libro Amigo», 1981, «Colección Club», 1981. Madrid, ed. Cátedra (edición crítica), 1983, 1984 (2.ª ed.).

3. Ediciones conjuntas de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas.*

Pedro Páramo y El Llano en llamas, La Habana, ed. Casa de las Américas, «Colección Latinoamericana», 1968. Barcelona, Planeta, «Colección Biblioteca Universal», 1969. Barcelona, Planeta, «Colección Popular», 1975. México, Promexa Editores, 1979. Barcelona, Planeta «Colección Narrativa», 1980. Barcelona, Seix Barral, «Colección Biblioteca Breve», 1983 (contiene, además, *Paso del Norte, Un pedazo de noche* y *La vida no es muy seria en sus cosas.*

Obra Completa, Caracas, ed. Ayacucho, 1977 (dentro de la colección *El Llano en llamas,* vuelve a incluirse *Paso del Norte;* además de la novela se recogen los textos *Un pedazo de noche, la fórmula secreta, El despojo* y *La vida no es muy seria en sus cosas.*

Antología personal, México, ed. Nueva Imagen, 1978 (contiene: *Nos han dado la tierra, El Llano en llamas, Diles que no me maten, Luvina. No oyes ladrar los perros, Paso del Norte, Talpa, Anacleto Morones,* dos fragmentos de *Pedro Páramo, Un pedazo de noche, La vida no es muy seria en sus cosas.*

4. Otros textos

El gallo de oro y otros textos para cine, México, ed. Era, 1980. Madrid, Alianza/Era, 1982 (además de *El gallo de oro* se incluyen *El despojo* y *La fórmula secreta.*

Noticias históricas de la vida y hechos de Nuño de Guzmán. Selección y «Prólogo», págs. XI-XV, de Juan Rulfo. Vol. I de *Libros y documentos para la historia de la Nueva Galicia,* Guadalajara, Jalisco, Círculo Occidental, 1962.

«Notas sobre la literatura indígena en México», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs 2-8.

5. Textos publicados en español en revistas y antologías. *(Vid.* Ramírez, secciones B, C y G, y Kent Lioret, sección B. Las siguientes entradas no aparecen en ninguna de las bibliografías anteriores.)

«El día del derrumbe», *Anuario del cuento mexicano, 1955,* México, INBA, 1956, págs. 291-299.

«La herencia de Matilde Arcángel», *Cuadernos Médicos,* I, 5 (1955), marzo, págs. 57-61.

«La herencia de Matilde Arcángel», *Anuario del cuento mexicano, 1959,* México, INBA, 1960, págs. 218-222.
«La presencia de Matilde Arcángel», *El Gallo Ilustrado,* 1965, no hay más datos.
«Macario», *Pan* (Guadalajara), núm. 6, noviembre 1945.
«Nos han dado la tierra», *América,* núm. 42, (31 de agosto de 1945), págs. 19-21.
«La vida no es muy seria en sus cosas», *América,* núm. 40 (30 de junio de 1945), págs. 35-36.
«Un cuento», *Anuario del cuento mexicano, 1954,* México, INBA, 1955, págs. 441-446 (fragmento inicial de *Pedro Páramo,* con variantes).
«El despojo» y «La fórmula secreta», *La Cultura en Méjico* (semanario de *Siempre),* núm. 1.187, 24 de marzo de 1976.
«Un lugar inhospitalario» (fragmento de *Luvina), Modern Spanish Unseens,* selected by W. A. R. Richardson, Oxford, ed. Pergamon Press, 1972, págs. 99-100.
«El descarrilamiento de un tren» (fragmento de *El Llano en llamas), ibíd.,* págs. 32-33.
«El mercado» (fragmento de *Pedro Páramo), ibíd.,* págs. 82-83.
«La noche que lo dejaron solo», *El cuento hispanoamericano contemporáneo,* antología, selección y estudio de Benito Varela Jacome, Col. Arbolí, ed. Tarraco, Tarragona, 1976, págs. 117-121.
Pedro Páramo (fragmento). *Así escriben los latinoamericanos,* Buenos Aires, ed. Orión, 1974.

6. Traducciones de las obras de Rulfo. *(Vid.* Ramírez, secciones D, E, F y G. Las siguientes entradas no fueron recogidas por Ramírez.)

Traducciones de *El Llano en lamas.*

La pleine en flammes, ed. Seghers, París, 1958.
Równina w pomieniach, Przeozyl Jan Zych. Kraców, Wydawm, Literackie, 1971.

Traducciones de *Pedro Páramo*

Pedro Páramo, traducción al italiano a cargo de E. Mancuso, Feltrinelli, Milán, 1955 *(Vid.* Ramírez, núm. 49).
Pedro Páramo, traducción al alemán, ed. Suhrkamp Verlag, 1975.
Pedro Páramo, traducción al alemán, ed. Volk an Welt, Alemania Oriental. No hay más datos.
Pedro Páramo, traducción al japonés por Sugiyama Akira y Masuda Yoshio, ed. Iwanami Gendai Sensho, Tokio, 1979.

Traducciones de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* en un volumen

Pedro Páramo y *El Llano en llamas,* traducción al rumano de Marieta Pietri, introducción de Andrei Ionescu, Editura Univers, Bucarest, 1970 *(vid.* Ramírez, núm. 65).

Traducciones en revistas y antologías

«Anacleto Morones». Traducción al francés de Roger Lescot. *La Nouvelle Revue Française,* IV, 67 (1 julio de 1958), págs. 76-92.
«Hill of the Comadres», traducción de Lysander Kemp, *Atlantic,* vol. 213 (marzo 1964), págs. 102-105.
«Matilde Arcángel», traducción al inglés de M. C. Shedd, *Kenyon Review,* vol. 28 (marzo 1966), págs. 187-193.
«Talpa», traducción de Darwine J. Flakell y Claribel Alegría, en *New Voices of Hispanic America,* Boston, Beacon Press, 1962.

B) BIBLIOGRAFIA SOBRE JUAN RULFO

7. Estudios bibliográficos

RAMÍREZ, ARTHUR, «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* XL, 86 (enero-marzo de 1974), págs. 135-171.

KENT, LIORET, «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* núm. 89 (octubre-diciembre de 1974), págs. 693-705.

JUZYN, OLGA, «Serie bibliográfica INTI», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* número monográfico de INTI, *Revista de Literatura Hispánica,* núms. 13-14, 1983, págs. 128-151.

8. Entrevistas y material biográfico

ANÓNIMO: «Juan Rulfo», en *Los narradores ante el público,* México, Joaquín Mortiz, 1966, págs. 23-26.

BENÍTEZ, FERNANDO: «Conversaciones con Juan Rulfo», en *Homenaje Nacional,* págs. 11-18.

CERVERA, JUAN: «Entrevista con Juan Rulfo», *La Gaceta,* XV, 8 (oct. 1968), págs. 7-11.

GONZÁLEZ, JUAN E.: «Entrevista con Juan Rulfo», *Nueva Estafeta,* núm. 9-10, sept. 1979, págs. 79-86.

—: «Entrevista con Juan Rulfo», *Revista de Occidente,* núm. 9, 1981, págs. 105-114 (distinta de la anterior).

HARSS, LUIS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en su *Los nuestros,* Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966, págs. 301-337. También en *Recopilación,* págs. 9-39, y en *Para cuando...,* págs. 73-104.

HARSS, LUIS, y BARBARA DOHMANN: «Juan Rulfo or the Souls of the Departed», en su *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers,* New York, Harper y Row, 1967, págs. 246-275.

PACHECO, CRISTINA: «Juan Rulfo: más allá de la vida» (entrevista), *Cuadernos del Norte,* (Oviedo), año IV, núm. 21, septiembre-octubre, 1983, págs. 8-13.

PONIATOWSKA, ELENA: «El terrón de tepetate» (entrevista) en *Palabras cruzadas,* México, ed. Era, 1961, págs. 138-142.

—: «¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo», en *Homenaje Nacional,* págs. 49-60. También en *Tiempo libre,* suplemento de *Unomásuno* (28 de septiembre-4 de octubre de 1980 y 5-11 de octubre de 1980).

ROFFÉ, REINA: *Juan Rulfo. Autobiografía armada,* Buenos Aires, ed. Corregidor, 1973 (100 páginas).

RUFFINELLI, JORGE: «Cronología» en Juan Rulfo, *Obra Completa,* Caracas, ed. Ayacucho, 1977, págs. 213-299.

SOLER SERRANO, JOAQUÍN: «Entrevista con Juan Rulfo» en el programa *A fondo,* RTVE, 2.ª cadena, 17 de abril de 1977, (45 minutos de duración). Reproducida en revista *Tele-radio,* núm. 24, págs. 185-192.

SOMMERS, J.: «Los muertos no tienen tiempo ni espacio: Diálogo con Juan Rulfo», *Siempre,* núm. 1.051 (15 de agosto de 1973) págs. VI-VII. También en *La narrativa de Juan Rulfo,* págs. 17-22 y en *Hispamérica,* II, 4-5, 1973, págs. 103-107.

8.1. *Referencias menores sobre entrevistas y material biográfico (no recogidas en Ramírez y Kent Lioret).*

ANAYA-SARMIENTO: «*Pedro Páramo* y Juan Rulfo: Tres pequeñas entrevistas», *El Nacional* (Caracas), 19 de junio de 1955.

ANÓNIMO: Declaraciones de Juan Rulfo en la revista *Confirmado,* año IV, núm. 160, 11 de julio de 1968.
—: Reproducción de las declaraciones de Rulfo en un coloquio de escritores celebrado en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México el 17 de junio de 1965, en *Excelsior,* 21 de junio de 1965.
—: «El hombre está solo: honda conclusión de Juan Rulfo», *Prensa de Reynosa* (Monterrey) 12 de julio de 1964. (Reproducción de lo dicho en la mesa redonda sobre «La literatura, elaboración artística o transmisión», organizada por el Centro Mexicano de Escritores de Monterrey).
—: Reseña de *La Cordillera, La Gaceta* del F. C. E., sup. núm. 11, 1964.
—: Entrevista con Juan Rulfo, *El Fígaro,* 11 de febrero de 1962.
—: «Juan Rulfo examina su narrativa», entrevista, *Escritura,* I, 2, (1976), págs. 314-315.
—: «Juan Rulfo: La soledad es fuente de creación», *ABC,* sábado 8 de octubre de 1983, pág. 43.
AVILÉS, ALEJANDRO: «Juan Rulfo opina sobre nuestra novela», *Diorama de la Cultura,* 8 de junio de 1969, págs. 1-4.
BERASATEGUI, BLANCA: «Juan Rulfo, la desgana como silencio» (entrevista), *ABC,* 15 de octubre de 1983, suplemento «Sábado cultural», págs. VI-VII.
BRIANTE, MIGUEL: «El silencio interrumpido», rev. *Confirmado,* núm. 160 y 161, Argentina, 1968 (11 y 18 de julio de 1968), reproducido también en el «Magazine Dominical» de *El Espectador* de Bogotá (22 de septiembre de 1968).
BRUCE NOVOA, JOHN D.: «Some Answers About Rulfo's *La Cordillera», Hispania,* vol. 57, núm. 3, septiembre de 1974, págs. 474-476.
CEBERIO, JESÚS: «La familia come todos los días y se gastan los zapatos» (entrevista), *El País,* 18 de junio de 1983, pág. 29.
CONOH, OLGA YOLANDA: «Juan Rulfo afirma que el cuento mexicano está en su mejor época», *El Sol de Puebla,* 17 de enero de 1960.
CRUZ, JUAN: «El silencio de Juan Rulfo» (entrevista), *Arte y Pensamiento* (suplem. a *El País),* domingo 19 de agosto de 1979, págs. I, IV y V.
EZQUERRA, IGNACIO, y ARTIACH, RAMÓN: «Rulfo, "No soy más que un aficionado", *Disidencias* (supl. cultural de *Diario 16,* 14 de febrero de 1982, pág. IV).
FRANCA DANESO, SERGIO: «Reflexiones sobre la literatura hispanoamericana y brasileña» (Entrevista con Juan Rulfo), *Movimiento* (São Paulo). Reproducido en *Sábado,* suplemento de *Unomásuno,* núm. 98 (29 de septiembre de 1979), págs. 2-3.
GONZÁLEZ TABOADA, JUAN: «Escribir me produce una angustia tremenda» (entrevista con Juan Rulfo). *La Hora Leonesa,* 22-23 de junio de 1983, págs. 24 y 28, respectivamente.
LUNA, FÉLIX: «Imagen de Juan Rulfo», diario *Clarín Literario,* Argentina, 1972.
PALICIO, ANTONIO: «Juan Rulfo: "La revolución cubana desencadenó el 'boom' americano"», *ABC,* jueves 22 de abril de 1982, pág. 31.
PERUJO, FRANCISCA: «Juan Rulfo. El misterio de un escritor» (entrevista), rev. *La Calle,* núm. 24, 5-11 de septiembre de 1978, págs. 44-46.
PONIATOWSKA, ELENA: «En México donde todo el mundo...», *Novedades* (supl.), núm. 509, 14 de diciembre de 1958, págs. 2, 10.
—: «Perfiles literarios: Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura,* núm. 8, 1956.
TORBADO, JESÚS: «Con Juan Rulfo, de contrabando, en California», *El País* (Madrid), domingo 19 de septiembre de 1982, suplemento «Libros», pág. 11.

9. Estudios sobre Rulfo

9.1. *Libros de carácter monográfico.*

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO: *El arte de Juan Rulfo,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, 214 págs.

FERRER CHIVITE, MANUEL: *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo,* México, ed. Novaro, 1972, 149 págs.
PERALTA, VIOLETA, y BEFUMO BOSCHI, LILIANA: *Rulfo. La soledad creadora,* Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1975, 245 págs.
GORDON, DONALD: *Los cuentos de Juan Rulfo,* Madrid, ed. Playor, Col. Nova-Scholar, 1976, 196 págs.
GUTIÉRREZ MARRONE, NILA: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,* Nueva York, Bilingual Press, 1978, 176 págs.
GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS: *Claves narrativas de Juan Rulfo,* León, ed. Colegio Universitario de León, 1980, 334 págs. 2.ª edición revisada: León, ed. Universidad de León, 1984, 282 págs.
PORTAL, MARTA: *Análisis semiológico de Pedro Páramo,* Madrid, ed. Narcea, 1981, 198 págs.
VERDUGO, IBER H.: *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo,* México, UNAM, 1982, 380 págs.
ALVAREZ, NICOLÁS EMILIO: *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo,* Miami, Ediciones Universal, 1983, 140 págs.
PORTAL, MARTA: *Rulfo: Dinámica de la violencia,* Madrid, eds. Cultura Hispánica, 1984, 314 págs.
RIVEIRO ESPASANDÍN, JOSÉ: *Pedro Páramo de Juan Rulfo,* Barcelona, ed. Laia (Colección «Guías de Literatura»), 1984, 100 págs.

9.2. *Artículos de carácter general*

ADELSTEIN, MIRIAM: «Función y simbolismo del agua en las obras de Juan Rulfo», *Explicación de textos literarios,* Sacramento, Ca., 8 (1979-80), págs. 75-82.
—: «La vida y la obra de Juan Rulfo», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas,* Salamanca, 1982, tomo I, págs. 91-94.
AMORÓS, ANDRÉS: «Juan Rulfo» en *Introducción a la novela hispanoamericana actual,* Salamanca, Ediciones Anaya, 1971, págs. 137-140.
ARANDA, J.: «La intensidad poética en la narrativa de Juan Rulfo», *Cuadernos de Filología,* núm. 7, Universidad Concepción de Chile, págs. 7-20.
ARENAS, REINALDO: «El páramo en llamas» en *Recopilación...,* págs. 60-63.
ARMAND, OCTAVIO: «Sobre las comparaciones de Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* II, 2 (septiembre, 1972), págs. 173-177. Ampliado en *Homenaje a...,* págs. 335-346, con el mismo título.
ARROYO, ANITA: «Juan Rulfo, culminación de una trayectoria» en *Narrativa hispanoamericana actual,* Universidad de Puerto Rico, ed. Universitaria, 1980, págs. 45-53.
AUB, MAX: *Guía de narradores de la Revolución Mexicana,* México, Fondo de Cultura Económica, 1969. Juan Rulfo, págs. 58-62.
—: «Juan Rulfo» en *Ensayos mexicanos,* México, ed. U.N.A.M. 1974, págs. 110-114.
BENEDETTI, MARIO: «Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo», *Marcha,* 2 de noviembre de 1955, págs. 20-23.
—: «Juan Rulfo y su purgatorio a ras del suelo» en *Letras del continente mestizo,* Montevideo, Arca, 1969, págs. 125-134.
BASTOS, M.ª LUISA: «El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 34-43.
BLANCO AGUINAGA, CARLOS: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura,* I, 1 (septiembre-octubre de 1955), págs. 59-86. También en *Nueva Novela Latinoamericana,* ed. de J. Lafforgue, Buenos Aires, ed. Paidós, 1969, págs. 88-116. También en *La narrativa de...,* págs. 88-116, y en *Para cuando...,* págs. 175-202.
BLOCK DE BEHAR, LISA: «La recurrencia anafórica de Juan Rulfo», rev. *Texto crítico,* núm. 5 (septiembre-diciembre de 1976), Universidad Veracruzana, Xalapa.
BRUSHWOOD, JOHN S.: *Mexico in its Novel: A Nation's Search for Identity,* Austin, University of Texas Press, 1966. Juan Rulfo, págs. 30-34.

CAMPOS, JULIETA: «El mundo absorto de Juan Rulfo», en su *La imagen en el espejo,* México, UNAM, Col. Poemas y Ensayos, 1965, págs. 30-34.
CANTÚ, ROBERTO: «Fragmentos de un sistema discursivo: Juan Rulfo y la literatura mexicana de 1945 a 1965», *Escolios,* núm. 1-2, mayo-noviembre de 1979, Los Angeles (California), págs. 81 y sigs.
CARBALLO, EMMANUEL: «Arreola y Rulfo cuentistas», *Universidad de México,* VIII, marzo 1954, 28-29, pág. 32. También en *Recopilación...,* págs. 133-144, y en *La narrativa...,* págs. 23-30.
COLINA, JOSÉ DE LA: «Notas sobre Juan Rulfo», *Casa de las Américas,* IV, 26, octubre-noviembre de 1964, págs. 133-138. También en *Recopilación...,* págs. 47-56.,
CONTE, RAFAEL: «Juan Rulfo o la violencia» en *Lenguaje y violencia. Introducción a la narrativa hispanoamericana,* Madrid, ed. Al-Borak, 1972, págs. 115-119.
—: «Juan Rulfo» en *16 escritores de Hispanoamérica,* Madrid, Biblioteca Cultural, RTVE, edit. Prensa Española y Magisterio Español, 1977, págs. 103-108.
COROMINAS, JUAN M.: «Juan José Arreola y Juan Rulfo: Visión trágica», *Thesaurus* (Bogotá), t. XXXV, núm. 1, enero-abril de 1980, págs. 110-121.
DEVENY, JOHN JOSEPH: «Narrative Technique in the Short Stories of Juan Rulfo», *Dissertation Abstracts International,* 34, 1974, 6634 A-6635 A.
DÍAZ, RAMÓN: «Las razones de Juan Rulfo», *Revista de Occidente,* 31, núm. 93, diciembre de 1970, págs. 344-357.
DÍEZ, LUIS A.: «Carpentier y Rulfo: dos largas ausencias» *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 272, febrero de 1973, págs. 338-349.
DURÁN, MANUEL: «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa» en *Tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo,* México, Secretaría de Educación Pública, Sep-Setentas, núm. 18, 1973, págs. 9-50. Con el mismo título en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 2, septiembre de 1971, págs. 167-174. También en *Homenaje...,* págs. 111-120 y en *Para cuando...,* págs. 267-278. El mismo artículo, con el título de «Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida» en *El cuento Hispanoamericano ante la crítica,* Madrid, ed. Castalia, 1973, págs. 195-215. *(Vid.* Lionet, núm. 51.)
—: «Juan Rulfo: la máscara y la voz». *Insula,* Madrid, XXV, 284-285, julio-agosto de 1970, págs. 18-19.
—: «La obra de Juan Rulfo, vista a través de Mircea Eliade», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 25-33.
FRANCO, JEAN: *Spanish American Literature Since Independence,* London, Bernn, 1973, Rulfo, págs. 246-252.
FUENTES, CARLOS: «Juan Rulfo» en *La nueva novela hispanoamericana,* México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, págs. 15-16.
—: «Rulfo, el tiempo del mito», en *Homenaje Nacional,* págs. 19-30.
GARCÍA MÁRQUEZ: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Homenaje Nacional,* págs. 31-33.
GARRIDO, FELIPE: *«Pedro Páramo* y *El Llano en llamas,* de Juan Rulfo», prólogo a su edición a las obras de Rulfo, México, Promexa Editores, 1979, págs. VII-XXVIII. También en *Para cuando...,* págs. 13-34.
GERTEL, ZUNILDA: «Juan Rulfo y *Pedro Páramo»* en *La novela hispanoamericana contemporánea,* Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1970.
GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO: «Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad», *Revista de la Universidad de México,* vol. XXXIV, núm. 1 (septiembre de 1979), págs. 4-7.
GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS: «Juan Rulfo, entre la ilusión y la desesperanza», en *Cuadernos leoneses de poesía,* núm. 3, enero-febrero de 1977, León (España), págs. 5-6.
—: «Juan Rulfo: nostalgia del paraíso», *Cuadernos del Norte* (Oviedo), año IV, núm. 21, septiembre-octubre de 1983, págs. 14-17.
GULLÓN, GERMÁN: «Similitudes ambientales: Rulfo y Valle-Inclán», *Sin Nombre* (San Juan, Puerto Rico), I, 4 (abril-junio de 1971), págs. 68-76.
HARSS, LUIS: «Juan Rulfo, Contemporary Mexican Novelist», *New Mexico Quarterly,* XXXV (1966), págs. 293-318.

—: «Rulfo sin orillas», *Revista Iberoamericana,* enero-marzo de 1976, págs. 81-94.
HORÁNYI, MATYAS: «Juan Rulfo, az újító»,*Helikon,* XV (1969), págs. 432-440.
IRBY, JAMES EAST: «Juan Rulfo», en su *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos,* México, Tesis, Escuela de Verano, UNAM, 1956, págs. 132-163 (edición mimeografiada).
KOZER, JOSÉ: «Relaciones entre el hombre y la naturaleza en Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 274, abril de 1973, págs. 147-155. También en *Cuadernos del Guayas,* Ecuador, núm. 46, junio de 1978, págs. 18-27.
LEAL, LUIS: «El nuevo cuento mexicano» en *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* Madrid, Castalia, 1973 («Rulfo», págs. 284-285, 288-292, 293).
—: «Juan Rulfo» en vol. colectivo *Narrativa y crítica de nuestra América,* Madrid, ed. Castalia (ed. Joaquín Roy), 1978, págs. 258-286.
—: «*El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo» en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 103-110.
LOPRETE, CARLOS ALBERTO: «Juan Rulfo» en *La narrativa actual,* Buenos Aires, ed. Plus Ultra, 1972, págs. 44-49.
LUCA NORMAN, JOSEPH: «In the Land of Xipec Totec: A Comparative Study of the Experimental Novels of Agustín Yáñez, Carlos Fuentes and Juan Rulfo», *Dissertation Abstracts International,* XXX (1969), 2536 A-2537 A.
LURASCHI, ILSE ADRIANA: «Algunos recursos estilísticos en la obra de Juan Rulfo», *Dissertation Abstracts International,* 33 (1973), 6919 A-6920 A.
—: «Introducción a la obra de Juan Rulfo», *Nueva narrativa hispanoamericana,* V (1975), págs. 109-126.
—: «Narradores en la obra de Juan Rulfo: Estudio de sus funciones y efectos», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 308, febrero de 1976, págs. 5-29.
MAC ADAM, ALFRED J.: «Juan Rulfo: The Secular Muth»/ en *Modern Latin American Narratives,* The University of Chicago Press 1977, págs. 88-90.
MARTÍNEZ, PILAR: «Técnica del "testigo-oyente" en los monólogos de Juan Rulfo» en *Anales de Literatura Hispanoamericana,* vol. II, núms. 2-3, 1973-74, págs. 555-568.
MINC, ROSE S.: *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas,* New York, Senda Nueva de Ediciones, 1977.
MIRÓ, EMILIO: «Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 246, Madrid, 1970, págs. 600-637. También en *Homenaje,* págs. 207-245.
MONSIVAIS, CARLOS: «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente», en *Homenaje Nacional,* págs. 35-44. También en *Para cuando...,* págs. 295-311.
MORENO-DURÁN, RAFAEL HUMBERTO: «La sublimación y la expresión del mito» en *De la barbarie a la imaginación,* Barcelona, ed. Cuadernos Infimos, 67, Tusquet ed., 1976, págs. 241-252. (También se alude a Rulfo en las págs. 122-124.)
PASSAFARI, CLARA: «El realismo mágico en Juan Rulfo» en *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947,* Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina, 1968, págs. 72-92.
POLO, VICTORINO: «Entre la fantasía y el telurismo. Asedio cordial de la obra de Juan Rulfo». *Anales de la Universidad de Murcia,* Vol. XXXIII, núms. 1, 2, 3 y 4, 1974-75, págs. 129-148.
PORTAL, MARTA: «Juan Rulfo» en *Proceso narrativo de la Revolución mexicana,* Madrid, ed. Cultura Hispánica, 1977, págs. 177-189.
PUPO-WALKER, ENRIQUE: «La trasposición de valores pictóricos en la narrativa de Ferretis y Rulfo» en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 1 (enero de 1971), 95, págs. 95-103.
QUINTANA, JUAN: «Para un tríptico de la desolación (Rulfo, Onetti, Droguett)», *Cuadernos Hispanoamericanos,* vol. 325, Madrid, julio de 1977, págs. 5-17.
RAMÍREZ, ARTHUR: «Juan Rulfo: Dialectics and the Despairing Optimist», *Hispania,* vol. 65, diciembre de 1982, núm. 4.
RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO: «Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso» en *Homenaje...,* págs. 23-28, en *Cuadernos Americanos,* núm. 140, págs. 211-234 (*Vid.* Ramírez, núm. 340) y en *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* II, 2 (septiembre de 1972), págs. 65-75.

—: *Narrativa Hispanoamericana. Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo. (Estudios sobre invención y sentido),* Madrid, ed. Gredos, 1973. Sobre Rulfo contiene: «Nostalgia del paraíso» (págs. 85-106), «Bajo el peso de la cruz», «No oyes ladrar los perros» (págs. 125-137), «Análisis estilístico de *El Llano en llamas*» (págs. 139-171), «Estudio estilístico de *En la madrugada*» (págs. 106-125).

—: «Sobre Elio Vittorini y Juan Rulfo: viajes en la cuarta dimensión» en *El Barroco en América,* XVII Congreso del IILI. Madrid, edic. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, tomo II, págs. 1101-1110.

—: «Rulfo y la crítica» en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 9-24.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: «La nueva novela latinoamericana», en *La novela Hispanoamericana,* Juan Loveluck, ed., Santiago, Chile, edit. Universitaria, 1969, págs. 337-355. (Juan Rulfo, págs. 351-355.)

RUFFINELLI JORGE: «Prólogo y Cronología» en Juan Rulfo, *Obra Completa,* Caracas, ed. Ayacucho, 1977, págs. IX-XXXVIII y 213-299, respectivamente. El «Prólogo» también en *Para cuando...,* págs. 35-72.

—: «Prólogo» en Juan Rulfo, *Antología Personal,* México, ed. Nueva Imagen, 1978, págs. 7-16.

—: *El lugar de Rulfo y otros ensayos,* Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1980. (Contiene tres artículos sobre Rulfo y otros más sobre otros escritores; «El lugar de Rulfo», «Rulfo y Ramuz: realidad fantástica y discurso social» y *«El gallo de oro* o los reveses de la fortuna», págs. 9-65.

—: «Arguedas y Rulfo: dos narrativas que se encuentran» en *Revista Iberoamericana,* núm. 122, enero-marzo de 1983, págs. 171-179.

SAINZ DE MEDRANO, LUIS: «Juan Rulfo» en *Literatura hispanoamericana actual,* Madrid, ed. Magisterio Español y Prensa Española (Col. RTVE), 1976, págs. 103-108.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: «Juan Rulfo» en *Escritores representativos de América* (tercera serie), Madrid, ed. Gredos, 1976, págs. 152-161.

SÁNCHEZ, PORFIRIO: «La dimensión estético-temática y la novelística de Juan Rulfo y Tomás Mojarro», *Cuadernos Americanos,* año XXX, vol. CLXXV, núm. 2 (marzo-abril de 1971), págs. 197-216.

SHAW, DONALD L.: «Juan Rulfo» en *Nueva narrativa hispanoamericana,* Madrid, Cátedra, 1981, págs. 129-134.

SEPÚLVEDA LLANOS: «Lo social en Juan Rulfo» en *Taller de Letras,* núm. 1, Santiago de Chile, 1971, págs. 63-65.

SOLOTOREVSKY, MYRNA: «A oposiçao "Dominador/Dominado": Elemento estructural na obra de Rulfo», *Revista Letras* (Brazil), 25, 1976, págs. 251-292.

SOMMERS, JOSEPH: «Through the Window of the Grave: Juan Rulfo» en su *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel,* Alburquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 1968, págs. 69-94. Traducción bajo el título de «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo» en su libro *Yáñez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna,* Caracas, Monte Avila, 1970, págs. 93-121. También en *Homenaje...,* págs. 39-59, en *La narrativa de...,* págs. 141-166, y en *Para cuando...,* págs. 151-174.

TAGGART HOGEN, KENNETH M.: «The Fiction of Juan Rulfo: A Study of Characters in Torment», *Revista de Estudios Hispánicos,* Puerto Rico, año VI, 1979, págs. 121-130.

VALADÉS, EDMUNDO: «El cuento mexicano reciente», *Armas y Letras* (Revista de la Universidad de Nuevo León), III, 4 (octubre-diciembre de 1960), págs. 19-39. (Sobre Rulfo, págs. 22-27.)

VAN PRAAG-CHANTRAINE, JACQUELINE: «Le Fantasque ou le mythe demasque chez Juan Rulfo», *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire,* Tournail, Gedit, 1979.

VARELA JÁCOME, BENITO: «Juan Rulfo» en *El cuento hispanoamericano contemporáneo,* Tarragona, ed. Terrao (Col. Arbolí), 1976, págs. 113-117.

9.2.1. *Referencias menores de carácter general (no recogidas en Ramírez y Lioret)*

Actual narrativa latinoamericana, La Habana, ed. Casa de las Américas, 1970 (Rulfo, págs. 50-51, 141).

ALEGRÍA, FERNANDO: *Literatura y revolución,* México, ed. F. C. E., 1971. (Referencias a Rulfo en las páginas 9-30.)

ALVAREZ PALACIOS, FERNANDO: «Juan Rulfo o los silencios de piedra», *El Correo de Andalucía* (Sevilla), 31 de julio de 1970, pág. 16.

América Latina en su literatura, César Fernández Moreno, coordinador, México, ed. Siglo XXI, 1976 (*Vid.* Lionet, núm. 19) (Rulfo en págs. 40, 90, 128, 146, 157-158, 161, 177, 189, 197, 199-200, 205, 207, 209, 232-234, 304 en nota, 318, 353, 356, 358-359, 361, 367, 431.)

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: «Formas en la novela contemporánea» en *Crítica interna,* Madrid, ed. Taurus, 1961 (Rulfo, pág. 263). Reproducido también en *Teoría de la novela,* ed. de G. Gullón y Agnes Gullón, ed. Taurus, 1974 (Rulfo, pág. 150) (*Vid.* Ramírez, núm. 161).

ANON: Reseña de su obra en *Horizonte,* año VI, núm. 34, 1963.

ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: «Primer diario» en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* ed. Losada, Buenos Aires, 1971 (Rulfo, págs. 14, 15, 16, 23, 24) (*Vid.* Ramírez, núm. 175).

—: «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano», suplemento dominical de *El Comercio* (Lima, 8 de mayo de 1960). Reproducido en *Texto crítico,* año IV, núm. 11 (septiembre-diciembre de 1978), págs. 213-217.

BARBERÍA, GRACIELA: «*Rulfo, la soledad creadora,* de Violeta Peralta», *Revista Universitaria de Letras,* Mar del Plata, núm. 1, abril-mayo de 1979, págs. 132-133 (recensión).

BÁRCENAS, ANGEL: «Cuentistas mexicanos», *El Nacional,* (México, 26 de mayo de 1963, pág. 15).

BASTOS, M.ª LUISA: Reseña del libro *El estilo de Juan Rulfo,* de NILA GUTIÉRREZ MARRONE, en *Revista Iberoamericana,* vol. XLV, núms. 108-109, julio-diciembre de 1979, págs. 675-679.

BEARDSELL, PEYER R.: Reseña del libro *Claves Narrativas de Juan Rulfo,* de JOSÉ CARLOS GÓNZALEZ BOIXO, en *Bulletin of Hispanic Studies,* LIX (1982), págs. 163-164.

BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA: «Los libros; algo más sobre Rulfo», *El Nacional,* 7 de febrero de 1954.

BLOCK DE BEHAR, LISA: «La purificación por el silencio» en *Análisis de un lenguaje en crisis,* Montevideo, Editorial Nuestra Tierra, 1969, pág. 101.

BORGESON, PAUL W.: «Juan Rulfo, *El Gallo de Oro y otros textos para el cine*» (reseña), *Revista Iberoamericana,* vol. XLVIII, núms. 120-121, julio-diciembre de 1982, págs. 747-749.

BRUCE NOVOA, JOHN D.: «Some auswers about Rulfo's *La Cordillera*», *Hispania,* LVII, 3 (septiembre de 1974), págs. 474-476.

BRUSHWOOD, JOHN S.: *México en su novela,* México, ed. F. C. E., 1973 (Rulfo, págs. 38, 54, 57-59, 62-63, 65, 68, 95). (*Vid.* Ramírez, núm. 190.)

CAMPOS, JORGE: «Narradores mejicanos. De Rubén Darío a Luis Spota» en *Insula,* núm. 266 (enero de 1969), pág. 11.

CAMPOS, JULIETA: «20 años de literatura en México», rev. *Siempre* (junio de 1962), núm. 476. (Referencias breves a Rulfo.)

CARBALLO, EMMANUEL: *Narrativa mexicana de hoy,* Madrid, Alianza Editorial, 1969. (Rulfo, págs. 17-18, 20-21, 26.)

CARTER, BOYD: «Juan Rulfo recibe el Premio Nacional de Letras», *Hispania,* 54 (1971), pág. 380.

CASTILLO, FAUSTO: «Cuando el teatro es teatro», *México en la Cultura,* núm. 575, 1960.

CONTE, RAFAEL: «Escritura mexicana. Revolución, máscaras, sangre», *El País,* Madrid, suplemento especial, 25 de septiembre de 1977; Rulfo, pág. 14.

CORTÉS TAMAYO, RICARDO: «Juan Rulfo», *Diorama de la Cultura,* México, 21 de mayo de 1959, pág. 4.

COSTA ROS, NARCISO: «*El Llano en llamas, Pedro Páramo,* de Juan Rulfo» (reseña), *Revista Chilena de Literatura,* 20, noviembre de 1982, 13, págs. 167-168.

Crítica de la novela iberoamericana contemporánea (La). Antología de artículos seleccionados por

Aurora H. Ocampo, ed. UNAM, México, 1973. (Rulfo, págs. 13, 20, 22, 37, 56, 74, 78, 80, 81, 83, 84, 88, 93, 94, 104, 105, 106, 114, 117, 127, 133, 162, 188, 189.)

DELGADO, JAIME: «Las dos mejores novelas de 1955», *Novedades,* 15 de enero de 1956, pág. 11.

Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, artículos de E. Carballo y otros, Empresas Editoriales, México, 1965 (Rulfo, págs. 76, 349, 361, 393-394, 431-432, 447).

DÍEZ, LUIS: «Tras *La Cordillera* perdida de Juan Rulfo», *El Norte de Castilla* (Santander), domingo 16 de agosto de 1970, pág. 13 *(vid.* Ramírez, núm. 236).

DONOSO, JOSÉ: *Historia personal del «boom»,* Barcelona, ed. Anagrama, 1972 (Rulfo, págs. 71, 83, 116).

EDMÉE ALVAREZ, MARÍA: *Literatura mexicana e hispanoamericana,* México, ed. Porrúa, 1977 (Rulfo, págs. 497-499).

FOSTER, DAVID W.: «Sobre Hugo Rodríguez-Alcalá. *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes-Carpenter-Roa Bastos-Rulfo», Revista Iberoamericana,* núm. 90 (enero-marzo de 1975), pág. 147.

GOIC, CEDOMIL: *Historia de la novela hispanoamericana,* Chile, ed. Universitarias de Valparaíso, 1972 (Rulfo, págs. 181, 220, 221, 222, 256, 269).

GONZÁLEZ, JUAN E.: «Juan Rulfo, dos libros, una obra», en *Mirador de la Complutense,* (revista), Madrid, 1983, págs. 14-15.

GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS: «Juan Rulfo, retrato de una soledad», *La Hora Leonesa,* 23 de junio de 1983, pág. 28.

GONZÁLEZ MACHADO, RICARDO: «Juan Rulfo, a quien atrae la vida del campesino, recibió el Premio Nacional de Letras», *El Nacional,* 26 de noviembre de 1970, pág. 6.

ILANEFFSTENGEL, RENATE VON: *El México de hoy en la novela y el cuento,* México, ed. De Andrea, 1966 (A. Yáñez, C. Fuentes, R. Castellanos, J. Rulfo, F. Rojas González, L. Sopta), pág. 113.

JANSEN, ANDRÉ: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes,* Barcelona, ed. Labor, 1973 (Rulfo, págs. 69, 70, 72).

JOSET, JACQUES: *La literatura hispanoamericana,* Barcelona, ed. Oikos-Tau, 1974 (Rulfo, pág. 136).

LEAL, LUIS: «La nueva narrativa mexicana», en *Perspectivas de nueva narrativa hispanoamericana,* Barcelona, ed. Puerto, 1973 (Rulfo, págs. 106-107).

MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS: «La literatura», en *México: cincuenta años de Revolución,* vol. IV, *La Cultura,* México, F. C. E., 1962, págs. 311-368 (Rulfo, págs. 355, 356, 357).

NEPOMUCENO, ERIC: «Juan Rulfo: breve perfil de un gigante silencioso», *El País,* Madrid, miércoles 27 de abril de 1983, pág. 40.

PACHECO, JOSÉ EMILIO: «Imagen de Juan Rulfo», *Novedades* (supl.), núm. 540 (19 de julio de 1959), pág. 3.

Panorama actual de la literatura latinoamericana, varios autores, Madrid, ed. Fundamentos, 1971 (Rulfo, págs. 26, 54, 232).

PAZ, OCTAVIO: *Corriente alterna,* México, ed. Siglo XXI, 1967 (Rulfo, págs. 17-18).

PAZ OCTAVIO, y JULIÁN RÍOS, dedican una página a Rulfo en *Solo a dos voces,* Barcelona, ed. Lumen, 1973 (sin paginación).

POLLMAN, LEO: *La «nueva novela» en Francia y en Iberoamérica,* Madrid, ed. Gredos, 1971 (Rulfo, págs. 102, 135, 136-137, 138-139, 151, 179, 274, 294).

RIQUER, M. DE y JOSÉ M.ª VALVERDE: *Historia de la literatura universal. Literatura de Hispanoamérica,* Barcelona, ed. Planeta, 1977 (Rulfo, págs. 333-335).

SPERATTI PIÑEIRO, EMMA S.: «Un narrador de Jalisco», *Buenos Aires literario,* II (17 de febrero de 1954).

VERZASCONI, RAY: «Juan Rulfo y "La Cordillera": The Fox is Wiser!», *Hispania,* 58 (1975), pág. 330.

9.3. *Artículos sobre* El Llano en llamas

ACKER, BERTIE: «Los temas de Rulfo en *El llano en llamas»,* en *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes,* Madrid, Playor, 1984, págs. 15-58.

ARANGO, MANUEL A.: «Aspectos sociales en tres cuentos de *El Llano en llamas,* de Juan Rulfo: "Macario", "Nos han dado la tierra", y "Es que somos muy pobres"», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 375, septiembre 1981, págs. 627-634.

ARONNE AMESTOY, LIDA: «México. Juan Rulfo: *Luvina*», en *América en la encrucijada de mito y razón,* Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1976, págs. 138-144.

BORGESON, PAUL W.: «The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo», *Revista de Estudios Hispánicos,* 13 (1979), págs. 227-252.

BROWER, GARY: «*Diles que no me maten:* aproximación a su estructura y significado», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* III, 2 (septiembre 1973), págs. 231-235.

BURTON, JULIANNE: «A Drop of Rain in the Desert: Something and Nothingness in Juan Rulfo's *Nos han dado la tierra*», *Latin-American Literary Review* (otoño-invierno 1973), págs. 55-62.

CALVIÑO IGLESIAS, JULIO: «*El Llano en llamas* como metalengua», *Cuadernos del Norte* (Oviedo), año IV, núm. 21, septiembre-octubre 1983, págs. 18-27.

CANNON, CARLOTA B.: «*Luvina* o el ideal que pudo ser», *Papeles de Son Armadans,* tomo LXXX, núm. CCXL, 1976, págs. 203-216.

CANTÚ, ROBERTO: «Arte y sistema de Juan Rulfo, en *El hombre*», en *Requiem for the «boom» Premature? A Symposium,* eds. Rose Minc y Marylin R. Frankenthaler. Montclair State College, 1980, págs. 31-50.

CLINTON, STEPHEN T.: «Form and Meaning in Juan Rulfo's *Talpa*», *Romance Notes,* 16 (1975), págs. 520-525.

CODDOU, MARCELO: «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 2 (septiembre de 1971), págs. 139-158 (Sobre «El hombre»). También en *Homenaje,* págs. 61-89.

COUFFON, CLAUDE: «El arte de Juan Rulfo», en *Recopilación,* págs. 145-149.

COULSON, GRACIELA: «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* I, 2 (septiembre de 1971), (Sobre «Talpa» y «No oyes ladrar los perros»), págs. 159-166. También en *Homenaje,* págs. 323-334.

ECHAVARREN, ROBERTO: «Contexto y puesta en escena en *Luvina* de Juan Rulfo», *Dispositio,* vol. V-VI, núms. 15-16, 1980-81, págs. 155-177. También en *Narradores Latinoamericanos 1920-1979,* XIX Congreso del INLI, tomo II, Caracas, 1980, págs. 219-230.

FERNÁNDEZ, SERGIO: «El Llano en llamas», *Filosofía y Letras,* XXVII (enero-junio 1954), págs. 259-269.

—: «*El Llano en llamas,* de Juan Rulfo», en su *Cinco escritores hispanoamericanos,* México, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 30, eds. Filosofía y Letras, UNAM, 1958, págs. 113-141.

FORGUES, ROLAND: «La técnica del suspense dramático en un cuento de Juan Rulfo: *No oyes ladrar los perros*», *Letras de Deusto,* vol. 6, núm. 11, enero-junio 1976, págs. 175 y sigs.

GALVÁN, CÁNDIDO: «A propósito de *El hombre,* cuento de Rulfo», *Et Caétera,* IV, 14 (marzo-abril, 1969), págs. 99-104.

GARCÍA-NIETO, M.ª LUISA y GONZÁLEZ-COBOS CARMEN: «*El Llano en llamas,* o el largo camino hacia la desesperanza», *rev. Castilla,* núms. 6-7, Univ. de Valladolid, 1984, págs. 51-71.

GNUTZMANN, RITA: «Erzählperspektiven in *El Llano en llamas* von Juan Rulfo», *Romanistisches Jahrbuch,* XXIII, 1972, págs. 360-371. Un resumen del anterior: «Perspectivas narrativas de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo», *Anales de literatura hispanoamericana,* núm. 1, 1972, págs. 321-336.

GÓNIMA, INÉS: «*Macario,* de Juan Rulfo. Una visión insólita del mundo a través del lenguaje», *Razón y Fábula,* núm. 29 (rev. de la Universidad de los Andes, Bogotá), mayo-agosto 1972, págs. 38-58.

GORDON, DONALD K.: «Juan Rulfo: cuentista», *Cuadernos Americanos,* 155, 6 (noviembre-diciembre 1967), págs. 198-205 (Concentra sobre «El hombre».)

—: «The Short Stories of Juan Rulfo», *Dissertation Abstracts International,* 31 (1971), 965 A-966 A.

—: «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo», *Homenaje,* págs. 347-360.

HILL, DIANLE E.: «Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo»,

Revista Iberoamericana, XXXIV, 66 (julio-diciembre de 1968), págs. 331-338. También en *Homenaje,* págs. 99-108.
IRIZARRI, ESTELLE: «El motivo recurrente del agua en *El Llano en llamas», Inti, revista de literatura hispánica,* 3 (1976), págs. 20-26.
JIMÉNEZ, LUIS: «Funcionalidad de los animales en *El Llano en llamas»,* en *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana,* Madrid, ed. Playor (Colección Nova Scholar), 1977, págs. 109-132.
KOOREMAN, THOMAS E.: «Estructura y realidad en *El Llano en llamas», Revista Iberoamericana,* XXXVIII, 79 (abril-junio de 1972), págs. 301-305.
LEAL, LUIS: «El cuento de ambiente: *Luvina,* de Juan Rulfo», *Nivel,* núm. 38 (25 de febrero de 1962), 4. También en *Homenaje,* págs. 91-98.
LICHTBLAU, MYRON I.: «El papel del narrador en *La herencia de Matilde Arcángel»,* en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 92-102.
LÓPEZ, ANA MARÍA: «Presencia de la naturaleza, protesta sociopolítica, muerte y resurrección en *El Llano en llamas,* de Juan Rulfo», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* vol. III, núm. 4, Madrid, 1975, págs. 173-190.
LYON, THOMAS E.: «Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* vol. III, núm. 4, Madrid, 1975, págs. 305-312. Traducción de «Ontological Motifs in the Short Stories of Juan Rulfo», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* I, 3 (invierno 1973), págs. 161-168.
MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, PEDRO: «Un cuento de Juan Rulfo: *¡Diles que no me maten!»,* en *III Simposio de Lengua y Literatura para profesores de Bachillerato,* Oviedo, 1982, págs. 130-139.
MATTA V. PAULINA: «Tratamiento del tiempo en *¡Diles que no me maten!,* de Juan Rulfo», *El guacamayo y la serpiente,* núm. 15, diciembre de 1977, págs. 119-136.
MEGGED, NAHUM: «Fondo indígena, antisímbolo y problemática moderna en *Luvina,* de Juan Rulfo», en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* tomo XXVII, núm. 2, 1978, págs. 103-112.
MINC, ROSE S.: «La contradicción como ley: notas sobre *Es que somos muy pobres»,* en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 83-91.
MOCEGA GONZÁLEZ, E. P.: «La revolución y el hombre en el cuento *El Llano en llamas», Cuadernos Americanos,* 225 (1979), págs. 214-219.
—: «Presencia religiosa en *La noche que lo dejaron solo»,* en *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana* (Actas del XIX Congreso del I.I.L.I.), Madrid, 1980, págs. 241-250.
MOLLOY, SYLVIA: «Desentendimiento y socarronería en *Anacleto Morones,* de Juan Rulfo», rev. *Escritura,* año VI, núm. 11, enero-junio 1981, págs. 163-171.
MUNN, BARRY W.: «Juan Rulfo's. *Anacleto Morones»,* rev. *Reflexión* (Ottawa), núms. 2-4, vol. II, enero-diciembre de 1973, págs. 51-56.
OBERHELMAN, HARLEY D.: «A Forgotten Text of Juan Rulfo», *Hispania,* LV, 1 (marzo 1972), págs. 167-168 (Sobre «Un pedazo de noche»).
PEÑATE RIVERO, JULIO: «Juan Rulfo: El Llano (sigue) en llamas», en *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana,* Bellinzona (Suiza), Edizione Casagrande, 1982, págs. 275-286.
PIÑERO DÍAZ, BUENAVENTURA: «Juan Rulfo: *Nos han dado la tierra* y el problema de las vanguardias», *Letras* (Venezuela), julio-septiembre de 1976, págs. 159-178.
RAMA, ANGEL: «Una primera lectura de *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo», *Revista de la Universidad de México,* núm. 12, agosto de 1975, págs. 1-8.
REIS, ROBERTO: «O Planalto que chama, uma abordagem dos contos de Juan Rulfo», *Revista de Cultura Vozes,* 72 (1978), págs. 485-494.
ROBBINS, STEPHANIE M.: «Yuxtaposición como técnica en un cuento de Juan Rulfo, *Macario», Insula,* XXV, núm. 286, septiembre de 1970, pág. 10.
RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO: «Análisis estilístico de *El Llano en llamas»,* en *El arte de Juan Rulfo* en que aparece con el título de «Reencuentro de victimario y víctima»: *El Llano en llamas»,* págs. 61-89. También en *Cuadernos Americanos,* XXIV, 3 (mayo-junio 1965), págs. 211-234.

—: «En torno a un cuento de Juan Rulfo: *No oyes ladrar los perros», Papeles de Son Armadans,* XLI (mayo, 1966), págs. 135-150. También en *Homenaje...* págs. 121-134 y en su libro *El arte de Juan Rulfo,* con el título «Bajo el peso de la cruz: *No oyes ladrar los perros».* También en *Recopilación...* págs. 66-83.

—: «Estudio estilístico de *En la madrugada* de Juan Rulfo», *Hispanic Review,* XXXIV (1966), págs. 228-241. Se trata del mismo artículo que aparece en su libro *El arte de Juan Rulfo,* con el título «Relato entre dos luces: *En la madrugada».* También el mismo con el título «Un cuento entre dos luces: *En la madrugada* de Juan Rulfo», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas,* Sánchez Romeralo, Jaime, y Norbert Poulussen eds., págs. 499-512.

RODRÍGUEZ HERRERA, MARÍA HELIA: «Perspectivas narrativas y disposición temporal en "El hombre" de Juan Rulfo», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica,* núms. 1 y 2, marzo-septiembre 1981, págs. 3-12.

ROS, ARNO: *Zur Theorie literarischen Erzählens. Mit einer Interpretation der «cuentos» von Juan Rulfo,* Frankfurt, Athenäum Verlag, 1972.

SÁNCHEZ MCGREGOR, JOAQUÍN: «Un ejemplo de la nueva crítica literaria hispanoamericana: Análisis de un texto de Rulfo», en *El Barroco en América,* XVII Congreso del I.I.L.I., Madrid, edic. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, tomo III, págs. 1432-1444.

— :*Juan Rulfo y Barthes: análisis de un cuento, «Nos han dado la tierra»,* 1982, pág. 126.

SCARANO, TOMMASO: «Lettura di *Luvina* de Juan Rulfo», *Studi Ispanici,* Pisa, 1980, págs. 163-182.

SERNO-MAYTORENA, M. A.: «El hombre y el paisaje del campo jalisciense en *La Cuesta de las Comadres,* cuento de Juan Rulfo», *Cuadernos Americanos,* 177, julio-agosto de 1971, págs. 208-216.

—: «Elementos plásticos y cromáticos en *Macario* de Juan Rulfo», *Boletín del Instituto de Literatura,* 2, 1972, págs. 43-55.

—: «Notas en torno a la estructura de *El hombre,* cuento de Juan Rulfo», rev. *Cáetera,* México, núm. 23, enero-junio de 1972, págs. 143-155.

SERRA, EDELWEIS: *Tipología del cuento literario,* Madrid, Cupsa Ed., 1978 (sobre cuentos de Rulfo, págs. 160-166).

SHAPIRO, J. P.: «Une histoire contée par un idiot... (W. Faulkner et J. Rulfo)», *Revue de Littérature comparée,* núm. 3, julio-septiembre, 1979, págs. 338-347.

SOLOTOREVSKY, MYRNA: «Una aproximación estructural a *El hombre* de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 383, mayo, 1982, págs. 335-364.

SPERATTI PIÑERO, EMMA SUSANA: «Un narrador de Jalisco». Reseña de *El Llano en llamas, Buenos Aires Literaria,* II, 17, febrero de 1954, págs. 57-59.

VARELA JÁCOME, BENITO: «Comentario de *La noche que lo dejaron solo* de Juan Rulfo» en *El cuento hispanoamericano contemporáneo,* Tarragona, ed. Terraco, Col. Arbolí, 1976, págs. 177-184.

VEAS MERCADO, LUIS FERNANDO: *«Macario», Nueva Narrativa Hispanoamericana,* IV, enero-septiembre de 1974, págs. 275-282.

—: «Fundamentos lingüísticos y psicológicos del monólogo interior en *Macario* de Juan Rulfo. El monólogo visto como metáfora de una visión del mundo», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos,* Vol. I, núm. 3, primavera 1977, págs. 272-281.

VON MUNK BENTON, GABRIELA: «El ambiente rural de *El Llano en llamas»,* en *Literatura Iberoamericana, influencias locales,* Memoria del X Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, México, 1965.

9.3.1. *Referencias menores sobre* El Llano en llamas *(no recogidas en Ramírez y Lioret).*

ANON, reseña de *El Llano en llamas,* en *Espiral,* febrero de 1961.

ARELLANO, JESÚS: «Juan Rulfo y el cuento», *El Nacional,* 8 de enero de 1954.

Cuento hispanoamericano ante la crítica (El), Madrid, ed. de E. Pupo-Walker, ed. Castalia, 1973. (Rulfo, págs. 14, 15, 17, 19, 372, 376).
PASCHERO, CELIA: *El Llano en llamas* (reseña), *Función*, Buenos Aires, núm. 38, 1968, págs. 87-88. (*Vid.* Ramírez, núm. 413).
SAINZ, GUSTAVO: *El Llano en llamas* (reseña), *México en la Cultura*, núm. 695, 1965.

9.4. *Artículos sobre* Pedro Páramo

ACUÑA SALAS, FELICIANO: *Memorias sobre Pedro Páramo*, Santiago, Chile, Universidad Católica de Chile, 1970.
ALVAREZ, NICOLÁS EMILIO: «Structuralism and *Pedro Páramo:* A case in Point», *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, Kentucky, 24, 1977, págs. 419-431.
—: «Agonía y muerte de Juan Preciado», *Revista de Estudios Hispánicos*, University, Al 13, 1979, págs. 209-226.
ARANGO L., MANUEL ANTONIO: «Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 341, noviembre 1978, págs. 401-412.
ARIZMENDI ARALIA, L.: «Alrededor de *Pedro Páramo*», *Cuadernos Americanos*, Año XXX, vol. CLXXV, núm. 2, marzo-abril, 1971, págs. 184-196.
BASTOS, M.ª LUISA: «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*», *Revista Iberoamericana*, vol. XLIV, enero-junio de 1978, núms. 102-103, págs. 31-44.
—: «El personaje de Susana San Juan: Clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*», en *Hispamérica*, año VII, núm. 20, 1978, págs. 3-24.
BASTOS, M.ª LUISA, y SYLVIA MOLLOY: «La estrella junto a la luna: Variaciones de la figura materna en *Pedro Páramo*», M. L. N., vol. 92, 2, 1977, págs. 246-268.
BEFUMO BOSCHI, LILIANA: «*Pedro Páramo:* la búsqueda del espacio y la palabra», rev. *Atenea*, núm. 432, Universidad de Concepción, Chile, págs. 213-230.
—: «La mujer en *Pedro Páramo*» en AA. VV., *La mujer, símbolo del Mundo Nuevo*, Buenos Aires, ed. Fernando García Cambeiro, 1976, págs. 137-155.
BEJARANO, MARINO: «Comala o la irrealidad transmutada», *Revista Nacional de Cultura*, XXXII, núms. 209-211, agosto-septiembre de 1972, págs. 19-25.
BELL, ALAN S.: «Rulfo's *Pedro Páramo:* A Vision of Hope», *Modern Language Notes*, LXXXI, 2, marzo, 1966, págs. 238-245.
BELLINI, GIUSEPPE: «Realtá e irrealtá in *Pedro Páramo*», en *Il Laberinto Mágico. Studi sul «nuevo romanzo» Ispano-americano*, Milano, ed. Cisalpino-Goliardica, 1973, págs. 17-52.
BOTTIGLIERI, NICOLA: «Leer a Rulfo», en *Para cuando...*, págs. 279-294.
BRAVO, JOSÉ ANTONIO: *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual: «Cien años de soledad», «El reino de este mundo» y «Pedro Páramo»*, Lima, Editoriales Unidas, 1978.
BROTHERSON, GORDON: «Provincia de almas muertas», en *La irrupción de la novela latinoamericana*, Bogotá, ed. Pluma, 1980, págs. 101-111. También en *Para cuando...*, págs. 203-214.
BURTON, JULIANE: «Sexuality and the mythic dimension in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*», rev. *Symposium*, vol. XXVIII, núm. 3, 1974, págs. 228-247.
COLINA, JOSÉ DE LA: «Susana San Juan, el mito femenino en *Pedro Páramo*», *Universidad de México*, XIX, 8, abril de 1965, págs. 19-21. También en *Narrativa de...*, págs. 60-66.
COSTA ROS, NARCISO: «Estructura de *Pedro Páramo*», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 7, diciembre de 1976, págs. 117-142.
—: «El mundo novelesco de *Pedro Páramo*», *Rev. Chilena de Literatura*, abril, 1978, núm. 11, págs. 23-84.
CROW, JOHN A.: «*Pedro Páramo:* A Twentieth Century "Dance of Death"», Homage to *Irving A. Leonard*, Ann Harbor, Michigan, 1977.
CHÁVARRI, RAÚL: «Una novela en la frontera de la vida y de la muerte», *Cuadernos*

Hispanoamericanos, núm. 196, abril de 1966, págs. 174-179. También en *Homenaje,* págs. 247-253.
DALTON, CRISTINA: «*Pedro Páramo:* Un análisis de la Negatividad», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica,* vol. 6, núms. 1 y 2, marzo-septiembre, 1980, págs. 69-80.
DÍAZ, RAMÓN: «Mosén Millán de Sender y el padre Rentería de Rulfo: Semejanza y contraste». *Studies in Language and Literature,* Richmond, Dept. of Foreigns Languages, Eastern Kentucky University, 1976.
DIDIER, JEAN: «Realidad ideal y realidad antagónica en *Pedro Páramo*», en *Sin nombre,* vol. V, núm. 1, julio-septiembre, 1964, págs. 21-29.
DOMÍNGUEZ PUENTE, CARLOS: «La estructura del silencio y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica»,* 2-3, 1980, págs. 55-60.
DONAHUE, JOHN, y FRANCISCO ANTOLÍN: «Las dos tramas de *Pedro Páramo», Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Roma, Bulzini Editore, vol. 1, 1982, págs. 373-382.
DORFMAN, ARIEL: «En torno a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en su *Imaginación y violencia en América,* Santiago de Chile, Editora Universitaria, 1970, págs. 181-192. También *Mapocho,* V. 4, 1966, págs. 289-295, y en *Homenaje...,* págs. 147-158.
ECHEVARREN, ROBERTO: «*Pedro Páramo:* la muerte del narrador», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 111-125.
EKSTROM, MARGARET V.: «Introduction to Rulfo's Naming Techniques in *Pedro Páramo», Literary Onomastics Studies,* 6, 1979, págs. 27-42.
EMBEITA, MARÍA J.: «Tema y estructura en *Pedro Páramo», Cuadernos Americanos,* año XXVI, vol. CLI, núm. 2, marzo-abril, 1967, págs. 218-223.
ESTRADA, RICARDO: «Los indicios de *Pedro Páramo»,* Universidad de San Carlos (Guatemala), LXV, enero-abril, 1965, págs. 67-85. También en *Recopilación,* págs. 110-133.
EZQUERRO, MILAGROS: «Le roman en première personne: *Pedro Páramo»,* en *L'autobiographie dans le monde hispanique,* París, Publications Université de Provence, 1980, págs. 63-76.
FILLER, MALVA E.: «Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo»,* en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 63-72.
FLOYD, MERRELL: «Some Considerations of Bird Imagery in Rulfo's *Pedro Páramo», Romance Notes,* vol. 17, núm. 3, 1976.
FOUQUES, JACQUES: «*Pedro Páramo,* tel qu'en lui-même», *Etudes mexicaines,* núm. 2, 1979, Univ. de Perpignan, págs. 73-92.
FRANCES VIDAL, SORKUNDE: «Espacio y tiempo, dos personajes fantasmales en *Pedro Páramo», en Kultura,* núm. 5, 1983, Vitoria, págs. 117-125.
FRANCO, JEAN: «El viaje al país de los muertos», en *La Narrativa...,* págs. 117-140. También en *Para cuando...,* págs. 215-238.
FREEMAN, GEORGE RONALD: «Archetype and Structural Unity: The Fall From-Grace in Rulfo's *Pedro Páramo», Dissertation Abstracts International,* XXX, 1969, 2537 A.
—: «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo»,* en *La narrativa...,* págs. 67-75. Traducción de *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity,* «Presentation» de Joseph Sommers. CIDOC, Cuaderno Núm. 47, Cuernavaca, Morelos: Centro Intercultural de Documentación, 1970.
—: «En busca del designio en la novela *Pedro Páramo»,* en *Variaciones interpretativas en la novela actual de Hispanoamérica,* ed. de Helmy F. Giacoman, Las Américas Publishing Col., Nueva York, 1970.
FRENK, MARIANA: «Pedro Páramo», *Casa de las Américas,* II, 13-14, julio-octubre, 1962, págs. 88-96. También en *Recopilación,* págs. 84-95, y en *La narrativa de...,* págs. 31-43.
FUENTES, CARLOS: «Pedro Páramo», *L'Esprit des Lettres,* 6, noviembre-diciembre de 1955, págs. 74-76. También en *La narrativa...,* págs. 57-59.
—: «Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo», en *Revista Iberoamericana,* vol. XLVII, núms. 116-117, julio-diciembre de 1981, págs. 11-22.

GALLO, MARTA: «Realismo mágico en *Pedro Páramo»,* en *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica,* actas del XVI Congreso del I.I.L.I., Michigan State University, 1975, págs. 103-111.

GONZÁLEZ, ALFONSO: «El caciquismo a través de la onomástica en *Doña Bárbara* y *Pedro Páramo», La palabra y el hombre,* Xalapa, México, 8, s. g., págs. 12-16.

GONZÁLEZ BOIXO, JOSÉ CARLOS: «Un mundo trascendido: El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Estudios Humanísticos y Jurídicos* (AA. VV.), León, ed. Colegio Universitario de León, 1977, págs. 159-176.

—: «Introducción», en su edición de *Pedro Páramo,* Madrid, ed. Cátedra, 1983, págs. 9-60.

GORDON, SAMMY: «Mundo y lenguaje en la escatología de *Pedro Páramo», Urogallo,* 23, 1973, págs. 91-98.

GUTIÉRREZ-SOUSA, MANUEL: «El camino a Comala: la muerte de la inmortalidad», *Nueva Estafeta,* núm. 50, enero de 1983, págs. 66-68.

GYURKO, LANIN A.: «Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of *Pedro Páramo», Hispanic Review,* XL, 4, otoño, 1972, págs. 451-466.

HEAD, GERALD: «El castigo de Toribio Aldrete y la estructura de *Pedro Páramo»,* en *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica,* Michigan State Univ., 1975, págs. 379-382.

HORÁNYI, MÁTYÁS: «La función expresiva de la atmósfera en *Pedro Páramo», Acta Litteria Academiac Scientiarum Hungaricae,* Budapest, XI, 1969, págs. 269-280.

JAÉN, DIDIER T.: «La estructura lírica de *Pedro Páramo», Revista Hispánica Moderna,* XXXIII, 1967, págs. 224-231. Con alguna variación y con el título «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo», en La novela iberoamericana contemporánea:* XIII Congreso del IILI, Caracas, Univ. Central de Venezuela, eds. de OBE, 1968, págs. 83-100. También en *Homenaje...,* págs. 189-206.

KENT LIORET, E.: «A Matter of Life and Death in *Pedro Páramo»,* en *Romance Notes,* vol. 17, núm. 1, 1976.

LAGUERRE, ENRIQUE A.: «Dos visiones del infierno *(Vidas secas* y *Pedro Páramo)»,* en *El Barroco en América,* XVII Congreso del IILI, Madrid, edic. Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, tomo II, págs. 1089-1100. También en *Homenaje...,* págs. 364-372.

LANGFORD, WALTER M.: «Juan Rulfo, Novelist of the Dead», en su *The Mexican Novel Comes of Age,* Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1971, págs. 88-102.

LANGOWSKI, GERARD J.: «El automatismo controlado (Juan Rulfo, *Pedro Páramo)»,* en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana,* Madrid, Gredos, 1982, págs. 153-167.

LEAL, LUIS: «La estructura de *Pedro Páramo», Anuario de Letras,* IV, 1964, págs. 287-294. También en *Recopilación,* págs. 96-105, en *Homenaje,* págs. 13-22, en *La narrativa de...,* págs. 44-54, y en *Para cuando...,* págs. 257-266.

LEVINE, SUZANNE JILL: *«Pedro Páramo, Cien años de soledad:* un paralelo», *Imagen,* núm. 50, 1-15 de junio de 1969, págs. 6-8. También en *Universidad de México,* XXV, 6, febrero de 1971, págs. 17-23, y en *Homenaje,* págs. 173-187.

MAGNARELLI, SHARON: «Women, Violence, and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz»,* en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 44-54.

MARTINI REAL, JUAN CARLOS: «Juan Rulfo o *Pedro Páramo»,* rev. *Confirmado,* 14 de marzo de 1972, Argentina.

MENA, LUCILA INÉS: «Estructura narrativa y significado social de *Pedro Páramo», Cuadernos Americanos,* 37, 217, 1978, págs. 165-188.

MERRELL, FLOYD FENLY: «Sacred-Secular Complementary in *Al filo del agua* and *Pedro Páramo:* An Inquiry into Myth Making», *Dissertation Abstracts Internacional,* 34, 1973, 2640 A-2641 A.

—:«The Dialectic of Cosmologies in Rulfo's *Pedro Páramo», Romantic Review,* 68, 1977, págs. 287-299.

—: «Patterns of Exchange in Rulfo's *Pedro Páramo», Romance Notes,* 21, 1980, págs. 132-137.

MORALES DE LEÓN, JESÚS: «Divagaciones sobre *Pedro Páramo», Comunidad,* II, 9 octubre de 1967, págs. 560-566.
NARVÁEZ, CARLOS R., y ALBERTO LUIS PONZO: «Los niveles de narración en *Pedro Páramo», Románica,* vol. XIV, 1977, págs. 57-64.
OMIL, ALBA: «*Pedro Páramo:* El trasmundo y su expresión artística», en *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana,* Antofagasta, Chile, Universidad del Norte, 1969, págs. 145-154.
O'NEILL, SAMUEL: «Pedro Páramo», en *Homenaje,* págs. 283-322. También en *Para cuando...,* págs. 105-150.
ORTEGA, JOSÉ: «Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo,* Madrid, ed. Porrúa, 1976, págs. 9-24.
ORTEGA, JULIO: «Pedro Páramo», *Comunidad Latinoamericana de Escritores,* México, D. F., Boletín núm. 2, octubre de 1968, págs. 3-9.
—: «Pedro Páramo», en su *La contemplación y la fiesta: Notas sobre la novela latinoamericana actual,* Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1969, págs 17-30. También en *La narrativa...,* págs. 76-87, y en *Homenaje,* págs. 135-145.
—: «El lugar del texto» en AA. VV. *La casa de la ficción,* revista «Espiral», 3, Madrid, 1977 (sobre *Pedro Páramo,* págs. 45-50).
PRENZ, JUAN OCTAVIO: «*Pedro Páramo:* una metáfora procesal», *Nuevos Aires,* 8, 1970, págs. 3-10.
PUPO-WALKER, C. ENRIQUE: «Personajes y ambiente en *Pedro Páramo», Cuadernos Americanos,* 28, 167, noviembre 1969, págs. 194-204.
—: «Rasgos del lenguaje y estructuras en *Pedro Páramo», Papeles de Son Armadans,* Año XV, vol. LVII, núm. 170, mayo, 1970, págs. 117-136.
—: «La creación de personajes en *Pedro Páramo:* notas sobre una tradición», *Anali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza,* Napoli, XIV, Gennaio, 1972, págs. 97-105.
—: «Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo»,* en *Homenaje,* págs. 159-171.
QUINTELA RODRÍGUEZ, CONSTANTINO: «Un antecedente literario de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Revista de la Universidad Complutense,* 1982/1, págs. 24-27.
REA BOORMAN, JOAN: «*Pedro Páramo.* El eterno presente», en *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea,* Madrid, Hispanova de Ediciones, 1976, págs. 150-152.
ROBLES, REYNALDO: «Juan Rulfo, un nuevo modo de novelar», *Cultura,* Revista del Ministerio de Educación, San Salvador, El Salvador, vol. 40, abril-junio, 1966, págs. 93-96.
RODRÍGUEZ-ALCALÁ, HUGO: «"El poema de Doloritas" en *Pedro Páramo»,* en *Estudios de Literatura Hispanoamericana en honor a José J. Arrom,* Chapel Hill, Publication of the Dept. of Romance Languages, Univ. of North Carolina, 1974.
RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO: «Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 270, diciembre de 1972, págs. 584-594.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: «Relectura de *Pedro Páramo», Papel Literario,* de *El Nacional,* Caracas, 26 de octubre de 1969, sin págs. También en *Narradores de esta América,* t. 2, Buenos Aires, ed. Alfa, 1974, págs. 174-191. También en *Para cuando...,* págs. 239-258.
ROSALES, NILDA: «El tema del caudillismo en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *«Caudillos», «Caciques» et «Dictateurs» dans le roman Hispanoaméricain,* Paul Verdevoye, coordinador, París, Editions Hispaniques, 1978, págs.???
SACOTO SALAMEA, ANTONIO: «*Pedro Páramo.* Las técnicas narrativas». *El guacamayo y la serpiente,* rev. de la Casa de Cultura Ecuatoriana, núm. 7, julio de 1973. También en *Homenaje,* págs. 375-383.
—: «Pedro Páramo», *El guacamayo y la serpiente,* núm. 8, noviembre de 1973, págs. 64-90.
—: «El personaje y las máscaras en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *Homenaje,* págs. 387-394.
SÁNCHEZ, PORFIRIO: «Relación entre la negación del tiempo y el espacio y Comala en *Pedro Páramo», Cuadernos Americanos,* 203, 1975, págs. 212-221.
SCHNEIDER, LUIS MARIO: «*Pedro Páramo* en la novela mexicana: ubicación y bosquejo», en *La*

novela hispanoamericana actual: compilación de ensayos críticos, Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, eds. New York: Las Américas, 1971, págs. 121-145.

SEPÚLVEDA LLANOS, FIDEL: «El ritmo novelesco en *Pedro Páramo», Anales,* de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Católica de Chile, 1969, págs. 85-102.

SERRA, EDELWEIS: «Estructura de *Pedro Páramo», Nueva Narrativa Hispanoamericana,* III, 2, septiembre de 1973, págs. 211-229.

—: «Estructura y significado en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», en *El mensaje literario. Estudios estilísticos y semiológicos,* Univ. Nacional de Rosario, 1979, págs. 97-118.

SOSNOWSKI, SAÚL: *«Pedro Páramo:* clausura de un proceso histórico», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 55-62.

SOUSA, RONALD W.: «The Father-Figure Motif in the Worlds of *Pedro Páramo* and Pascoa Feliz», *Bulletin of Hispanic Studies,* núm. 54, 1977, págs. 29-39.

TAGGART, KENNETH M.: «El tema de la muerte en *Pedro Páramo»,* en *Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelas mexicanas,* Madrid, ed. Playor, Col. Nova Scholar, 1983, págs. 127-191.

TEJA, ANA: *«Pedro Páramo:* dialéctica e historia», *Chasqui,* 4, 1975, págs. 51-59.

TITTLER, JONATHAN: *«Pedro Páramo:* nihilismo fracasado», en *(Los) mundos de Juan Rulfo,* págs. 73-82.

USABIAGA, MARIO: «Otra lectura de *Pedro Páramo», Revista de la Universidad de México,* 4, 1971, págs. 28-36.

VARELA JÁCOME, BENITO: «Estructuras profundas en *Pedro Páramo», Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica,* 2-3, 1980, págs. 383-407.

VASCONCELOS, DIVA: *«Pedro Páramo:* Notas de una leitura», *Vozes,* 65, 7, septiembre 1971, págs. 537-542.

VIDAL, HERNÁN: «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias», revista *Hispamérica,* año IV, anejo 1, 1975, págs. 57-72. (Sobre *Pedro Páramo* de Rulfo, *El lugar sin límites* de Donoso y *Cien años de soledad* de García Márquez.)

VILLEGAS POSADA, GUILLERMO ANTONIO: *«Pedro Páramo* o la codificación de un mito», *Thesaurus,* Tomo XXXII, núm. 1, enero-abril de 1978, págs. 87-95.

ZAPATA OLIVELLA, MANUEL: «La atmósfera psicoantropológica en la novelística de Juan Rulfo», *Boletín Cultural y Bibliográfico,* Banco de la República, Biblioteca Miguel Angel Arango, Bogotá, Colombia, 11, 3, 1968, págs. 143-146.

9.4.1. *Referencias menores sobre* Pedro Páramo *(no recogidas en Ramírez y Lioret)*

BASAVE, FERNÁNDEZ DEL VALLE, AGUSTÍN: «Sobre *Pedro Páramo», Armas y Letras,* 2, 1959, págs. 84-86.

—: *«Pedro Páramo:* una novela que rezuma esencias mexicanas», *El Norte,* Monterrey, 1, agosto de 1959, pág. 2.

CORTÉS, NORMAN: *«Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Anales de la Universidad de Chile,* CXII, 131, 1964, págs. 238-239. *(Vid.* Lioret, núm. 144.)

DALLONGEVILLE, ELIAM: «Juan Rulfo, *Pedro Páramo», El Universal,* Caracas, 18 de mayo de 1965.

GULLÓN, RICARDO: *«Pedro Páramo:* el descenso a los infiernos». Conferencia pronunciada en diciembre de 1976, dentro del ciclo *Novelistas hispanoamericanos de hoy.* Reseña en L/F, hoja informativa de Literatura y Filología, núm. 45, enero de 1977, Fundación Juan March, págs. 8 y 9.

MCMURRAY, GEORGE R.: «Twentieth Anniversary of *Pedro Páramo», Hispania,* 58, 1975, págs. 966-967.

MEAD, Jr., ROBERT «BARREN»: carta al *New York Times Book Review,* agosto 9, 1959, pág. 17. (Como apostilla a una reseña de Selden Rodman.) *(Vid.* Ramírez, núm. 483.)

9.5. *Libros de recopilación de artículos*

Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, La Habana, ed. Casa de las Américas, Serie Valoración múltiple, 1969. Contiene: LUIS HARSS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre»; ARTURO MELGOZA: «Algunos juicios de Juan Rulfo»; ELENA PONIATOWSKA: «Perfiles literarios: Juan Rulfo»; JOSÉ DE LA COLINA: «Notas sobre Juan Rulfo»; BELKIS CUZA MALÉ: «Juan Rulfo, realismo por medio»; REINALDO ARENAS: «El páramo en llamas»; ANTONIO BENÍTEZ ROJO: «Rulfo duerme y vela»; HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: «Bajo el peso de la cruz»; MARIANA FRENK: *«Pedro Páramo»;* LUIS LEAL: «La estructura de *Pedro Páramo»;* ALÍ CHUMACERO: «El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo»; RICARDO ESTRADA: «Los indicios de *Pedro Páramo;* EMMANUEL CARBALLO: «Arreola y Rulfo»; CLAUDE COUFFON: «El arte de Juan Rulfo»; M.ª TERESA GÓMEZ GLEASON: «Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela *La Cordillera»* (165 págs.).

Narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas (La). Antología, introducción y notas de J. Sommers, México, ed. Sep-Setentas, 1974. Contiene: JOSEPH SOMMERS: «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)»; EMMANUEL CARBALLO: «Arreola y Rulfo»; MARIANA FRENK: *«Pedro Páramo»,* LUIS LEAL: «La estructura de *Pedro Páramo»;* CARLOS FUENTES: «La nueva novela hispanoamericana», CARLOS FUENTES: *«Pedro Páramo»;* JOSÉ DE LA COLINA: «Susana San Juan (el mito femenino en *Pedro Páramo)»;* GEORGE RONALD FREEMAN: «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo»;* JULIO ORTEGA: «La novela de Juan Rulfo: *summa* de arquetipos»; CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo»; JEAN FRANCO: «El viaje al país de los muertos»; JOSEPH SOMMERS: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo» (166 págs.).

GIACOMAN, HELMY F.: *Homenaje a Juan Rulfo,* Madrid, ed. Anaya-Las Américas, 1974. Contiene: LUIS LEAL: «La estructura de *Pedro Páramo»;* H. RODRÍGUEZ-ALCALÁ: «Juan Rulfo: Nostalgia del Paraíso»; JOSEPH SOMMERS: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo»; MARCELO CODDOU: «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo»; LUIS LEAL: «El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo»; DIANNE E. HILL: «Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo»; MANUEL DURÁN: «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa»; HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ: «En torno a un cuento de Juan Rulfo, *No oyes ladrar los perros»;* JULIO ORTEGA: *«Pedro Páramo»;* ARIEL DORFMAN: «En torno a *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo»; ENRIQUE PUPO-WALKER: «Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo»;* SUZANNE JILL LEVINE: *«Pedro Páramo, Cien años de soledad:* un paralelo»; DIDIER T. JAÉN: «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo»;* EMILIO MIRÓ: «Juan Rulfo»; RAÚL CHÁVARRI: «Una novela en la frontera de la vida y la muerte»; RONALD FREEMAN: «La escatología de *Pedro Páramo»;* SAMUEL O'NEILL: *«Pedro Páramo»;* GRACIELA B. COULSON: «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo»; OCTAVIO ARMAND: «Sobre las comparaciones de Rulfo»; DONALD K. GORDON: «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo»; ENRIQUE A. LAGUERRE: «Dos visiones del infierno»; ANTONIO SACOTO SALAMEA: «El personaje y las máscaras mexicanas en *Pedro Páramo»;* ANTONIO SACOTO SALAMEA: «Las técnicas narrativas» (394 págs.).

RULFO, JUAN: *Homenaje Nacional,* México, Instituto Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1980, formato, 31 × 31 cm. El mismo libro apareció con formato 22 × 20,5 cm. y con el título *Inframundo. El México de Juan Rulfo,* en México. Ediciones del Norte, 1983. Contiene: FERNANDO BENÍTEZ: «Conversaciones con Juan Rulfo»; CARLOS FUENTES: «Rulfo, el tiempo del mito»; G. GARCÍA MÁRQUEZ: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo»; CARLOS MONSIVAIS: «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente»; JOSÉ EMILIO PACHECO: «¿Qué tierra es ésta?. Homenaje a Juan Rulfo. Con sus palabras»; ELENA PONIATOWSKA: «¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo»; JUAN RULFO: «Cien fotografías».

(Los) mundos de Juan Rulfo, INTI, Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14, primavera-otoño

1981. Recopilación de artículos del simposio en Barnard sobre Rulfo, dirigido por Mirella Servidio y Marcelo Coddou. Contiene: JUAN RULFO: «Notas sobre la literatura indígena en México»; HUGO RODRÍGUEZ-ALCALÁ: «Rulfo y la crítica»; MANUEL DURÁN: «La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade»; M.ª LUISA BASTOS: «El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alineada»; SHARON MAGNARELLI: «Women, Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz»;* SAÚL SOSNOWSKI: *«Pedro Páramo:* clausura de un proceso histórico»; MALVA E. FILLER: «Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo»;* JONATHAN TITTLER: *«Pedro Páramo:* nihilismo fracasado»; ROSE S. MINC: «La contradicción como ley: Notas sobre *Es que somos muy pobres»;* MYRON I. LICHTBLAU: «El papel del narrador en *La herencia de Matilde Arcángel»;* LUIS LEAL: *«El gallo de oro* y otros textos de Juan Rulfo»; ROBERTO ECHEVARREN: *«Pedro Páramo:* la muerte del narrador»; Serie bibliográfica INTI (sobre Rulfo), de Olga Juzgu (152 págs.).

RULFO, JUAN (compilador): *Para cuando yo me ausente,* México, ed. Grijalbo, 1983. Libro polémico del que el autor niega haber sido su compilador. Contiene: FELIPE GARRIDO: *«Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* de Juan Rulfo»; JORGE RUFFINELLI: «Juan Rulfo»; LUIS HARSS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre»; SAMUEL O'NEILL: *«Pedro Páramo»;* JOSEPH SOMMERS: «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo»; CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo»; GORDON BROTHERSON: «Provincia de almas muertas»; JEAN FRANCO: «El viaje al país de los muertos»; EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: «Relectura de *Pedro Páramo»;* LUIS LEAL: «La estructura de *Pedro Páramo»;* MANUEL DURÁN: «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa»; NICOLA BOTTIGLIERI: «Leer a Rulfo»; CARLOS MONSIVAIS: «Sí, tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente» (314 págs.).

9.6. *Tesis inéditas*

ACKER, BERTIE WILCOX NAYLOR: «Themes and World View in the Contemporary Mexican Short Story: Rulfo, Arreola and Fuentes», Austin, The University of Texas, tesis doctoral, 1971.

AHMAD KHAN, FAREED: «Cinco cuentistas mexicanos modernos», México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1963 (Juan Rulfo, págs. 97-122).

ARONNE DE AMESTOY, LIDA: «Utopía, paraíso e historia: tres versiones de la búsqueda en el realismo fantástico latinoamericano» (Rulfo, capítulos 7, 8). Ph. D. The University of Connecticut, 1982.

BAKER, ARMAND F.: «El tiempo en la novela hispanoamericana», Iowa City, Iowa: tesis doctoral, Universidad de Iowa, 1968 (Rulfo, capítulo 7).

COSTA ROS, NARCISO: «Juan Rulfo y el tiempo destructor en su novela *Pedro Páramo»,* Univ. de Friburgo (Suiza), 1974.

DEVENY, Jr., JOHN JOSEPH: «Narrative Technique in the Short Stories of Juan Rulfo», Gainesville, Florida, The University of Florida, 1973. Tesis doctoral.

DIXON, PAUL BEGSTROM: «The forms and functions of ambiguity in *Dom Casmurro, Pedro Páramo, Grande Sertato: Veredas* and *Cien años de soledad»,* Universidad de North Carolina at Chapel Hiel, 1981.

DUEÑAS, GUADALUPE: «Lo fantástico y lo real: Juan Rulfo», Ph. D. Rutgers University, 1976.

DYCHES, HENRY PERRY: «Juan Rulfo: una tradición y un principio», México, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1964.

EKSTROM, MARGARET VIRGINIA: «The Journey-Search Motif in the Works of Juan Rulfo». Indiana University, 1976.

GAI, ADAM: «Ironía y lirismo en la obra de Juan Rulfo», Universidad Hebrea de Jerusalén, junio 1980.

GALVIN, CAROL E.: «La ilusión religiosa en *Pedro Páramo»,* tesis de Maestría, Wayne State University, 1983.

KENT LIORET, E.: «A Comparison of Technical and Other Aspects in Matute and Rulfo», University of North Carolina, 1973.

LIMON, GRACE MARIE: «The Death Cult: Lyric and Symbolic Unity in the Works of Juan Rulfo», University of California, Los Angeles, 1975.

LURASCHI, ILSE ADRIANA: «Algunos recursos estilísticos en la obra de Juan Rulfo», Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1972. Tesis doctoral.

MERRELL, FLOYD FENLY: «Sacred-Secular Complementary in *Al filo del agua* and *Pedro Páramo:* An Inquiry into Myth Making». Alburquerque, New Mexico, The University of New Mexico, 1973. Tesis doctoral.

MOBLEY, MONICA SHARIECE: «Rulfo's Preoccupation with Death», Brown University, 1975.

OUSTINE, ROBERTO: «Forma, sentido e interpretación del espacio imaginario en la obra de Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez», University of New Mexico, 1973.

RAMIREZ, ARTHUR: «Style and Technique in Juan Rulfo». Austin, The University of Texas, tesis doctoral inédita, 1973.

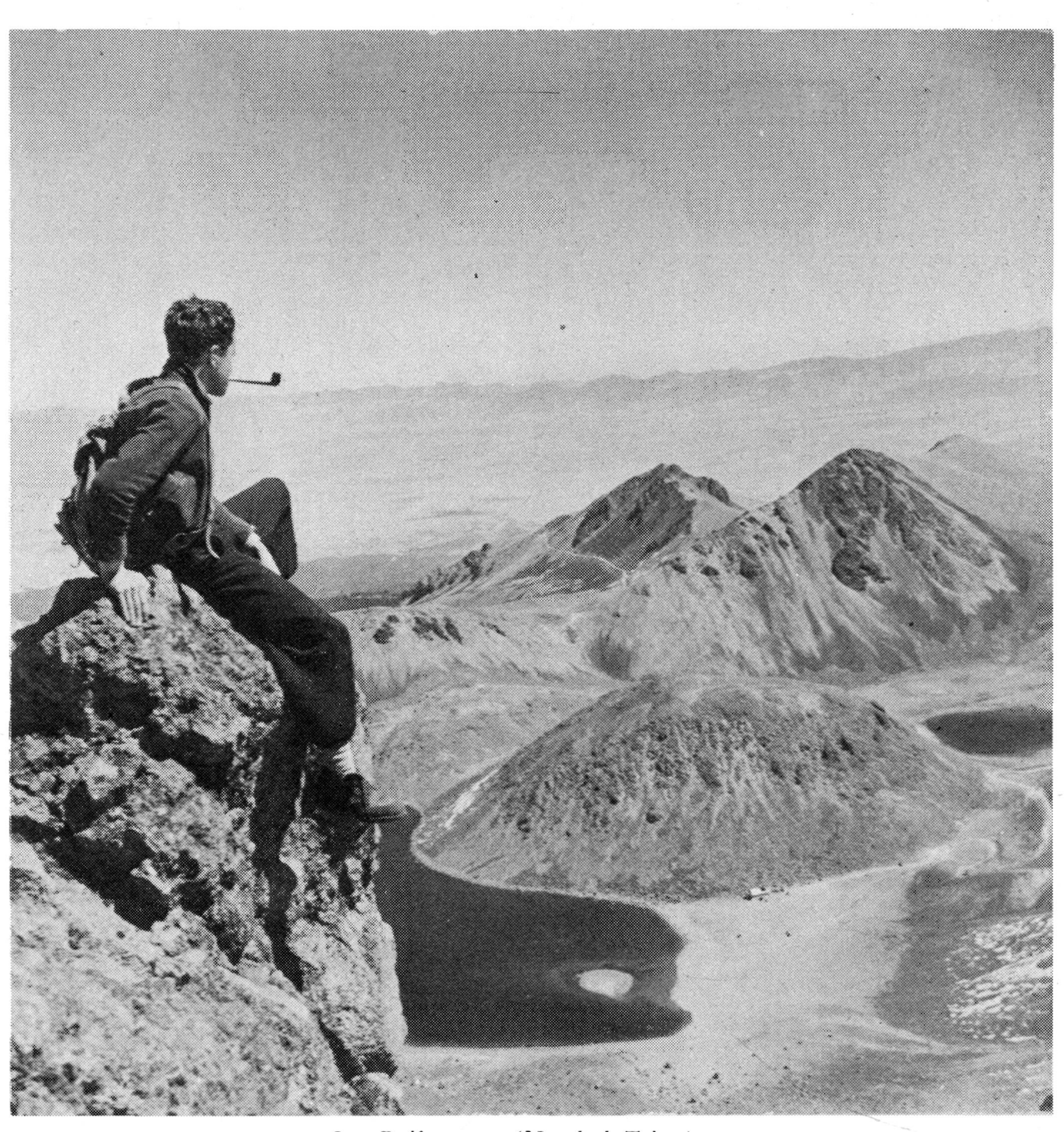
ROSSON, MARY ADA: «Elementos of Mexican Fatalism in Juan Rulfo's Works». Austin, Texas, The University of Texas, 1965.

RUKAS, NICOLE MARIJA: «A Comparison of Faulkner's and Rulfo's Treatment of the Interplay between Reality and Illusion in *Absalom, Absalom* and *Pedro Páramo,* The University of Arizona, 1982.

SANCHEZ, ELIZABETH DOREMUS: «The Motif of Descent into Inferno in *Los pasos perdidos* and *Pedro Páramo.* Austins, University of Texas, 1969.

SMITH, GAYLORD EWING: «The Short Stories of Juan Rulfo». Austins, The University of Texas, 1964.

JOSÉ CARLOS GONZÁLEZ BOIXU
Departamento de Publicaciones
Universidad de León
LEON



Juan Rulfo en 1945 (Nevado de Toluca).



Rulfo, con el novelista argentino Daniel Moyano.

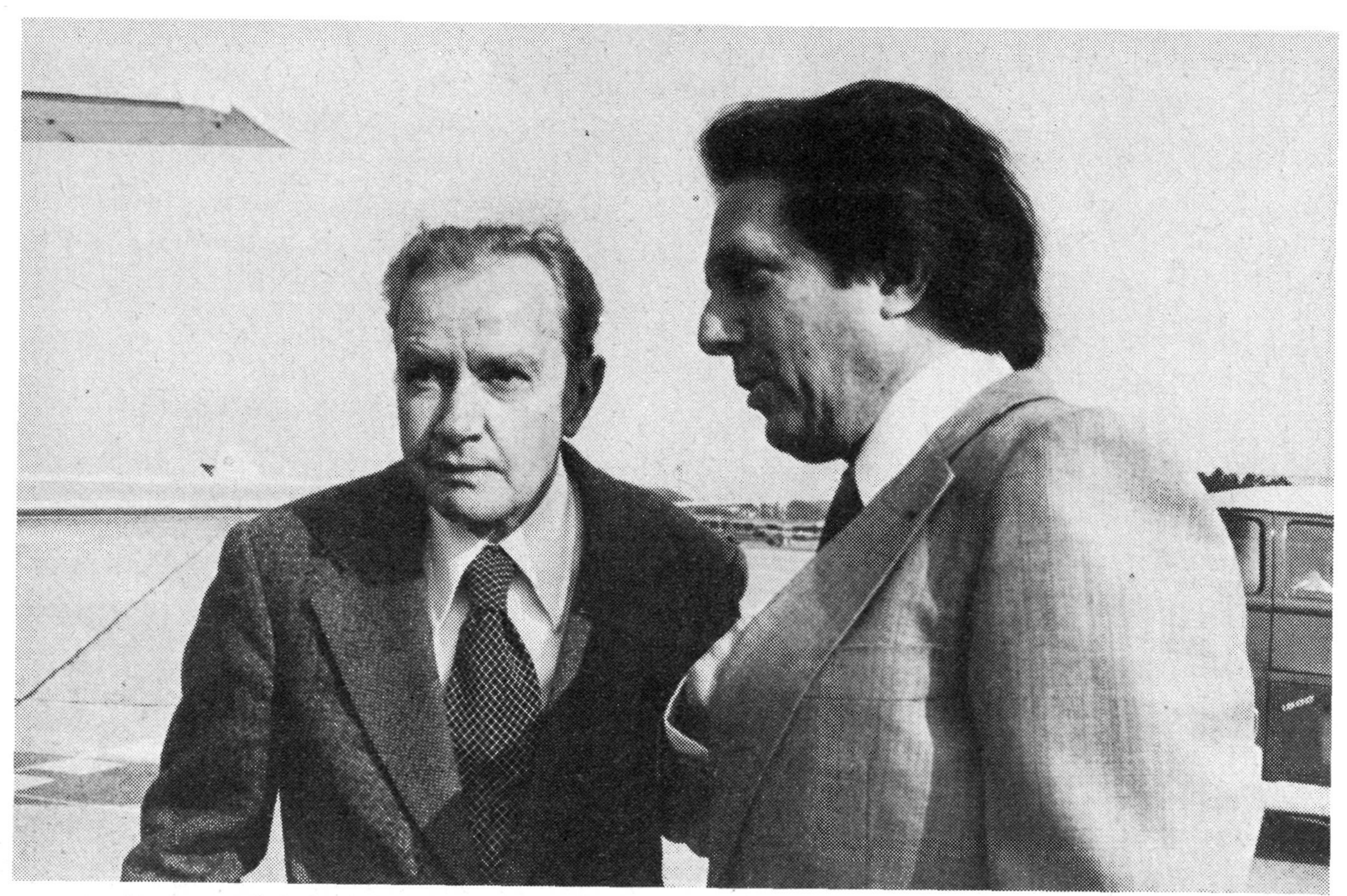
Con la poeta Francisca Aguirre.



Rulfo y Onetti.



De izquierda a derecha: Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce. Sentados: Carlos Valdés, Rosario Castellanos y Alberto Dallal.



Con el doctor Eduardo Portella, ministro de Cultura en Brasil (agosto 1980).



Con el pintor Ricardo Martínez en México, 1984.



Hijos de Juan Rulfo: Pablo y Claudia, de uno y seis años, respectivamente. (En la actualidad, Pablo es pintor; Claudia, doctora en Perinatología.)

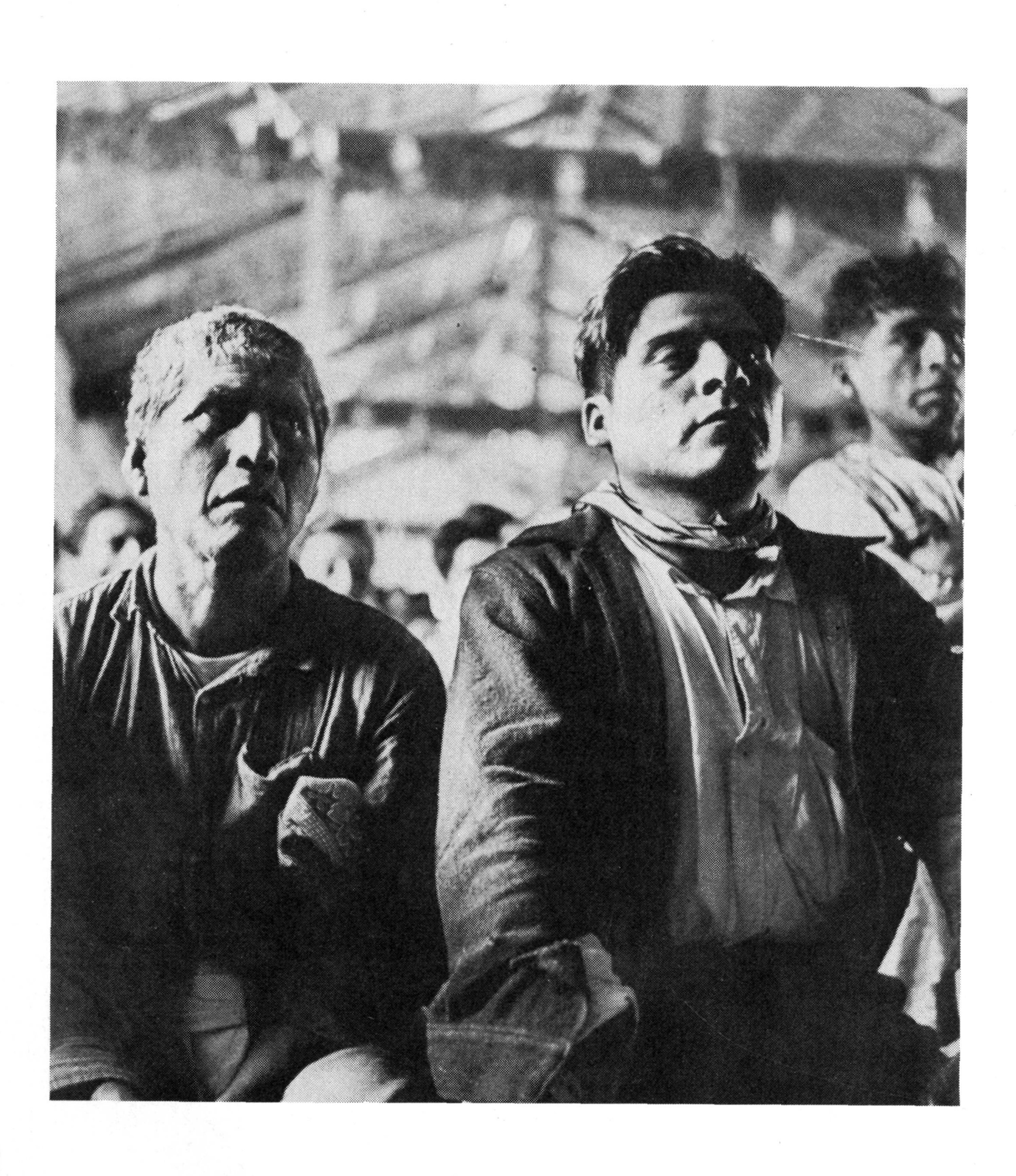


Lo queremos porque es bondadoso. Es bondadoso como ser humano y muy bueno como escritor. Tiene un corazón tan grande que Dios necesitó fabricar un cuerpo también grande para ~~colocar~~ acomodar ese corazón suyo. Luego mezcló los sentimientos con el espíritu de Julio. De allí resultó que Julio no solo fuera un hombre bueno, sino justo. Todos sabemos cuanto se ha sacrificado por la justicia. Por las causas justas y porque haya concordia entre todos los seres humanos.

Así que Julio es triplemente bueno. Por eso lo queremos. Lo queremos tanto sus amigos, sus admiradores y sus hermanos. En realidad, él es nuestro hermano mayor. Nos ha enseñado con sus consejos y a través de los libros que escribió para nosotros lo hermoso de la vida, a pesar del sufrimiento, a pesar del agobio y la desesperanza. Él no desea esas calamidades para nadie. Menos para quienes sabe que, más que sus prójimos, somos sus hermanos. Por eso queremos tanto a Julio.

Rulfo

Manuscrito de una página de Rulfo sobre Julio Cortázar.



Bibliografía de revistas y publicaciones hispánicas en los Estados Unidos: 1980

Con cierto retraso respecto a la fecha prevista, aparece este nuevo ensayo de la bibliografía hispánica en los Estados Unidos correspondiente a 1980. Este retraso se debe, únicamente, al deseo de incluir en el trabajo la mayor información posible y, con este fin, no ha habido otra solución que dejar transcurrir cierto tiempo para conseguir una más acabada recopilación de datos. Asimismo, en la información correspondiente al apartado de libros, no figura el número de páginas de cada volumen, siguiendo la práctica común de otros trabajos bibliográficos y, también, debido al alto costo del uso de la computadora en la busca de ese dato que haría, desde ese punto de vista, imposible la realización de esta bibliografía.

La tónica general de la enseñanza del español, desde que se publicó la bibliografía correspondiente a 1979, es pesimista. Claro está que el español tiene un puesto por sí propio en el mundo académico de los Estados Unidos, pues no hay que olvidar que la minoría hispanohablante se acerca a los veinte millones, cifra que quizá, en este momento, haya sido pasada ya. Se trata, en general, de problemas que afectan a la enseñanza, tanto en su nivel académico, universidades y «colleges», como al nivel medio. Desde los años sesenta y parte de los setenta se venía prediciendo un declive en el número de alumnos, en especial, a partir de los años ochenta. Esa disminución es ya una realidad visible en todos los centros de enseñanza, con graves efectos para programas, profesores y servicios debido a la consecuente disminución de ingresos. Esto, junto a un recorte sustancial en los presupuestos federales y estatales debido, también, a una gran disminución de la actividad económica del país, unido a una falta de planeamiento hacia el futuro de las instituciones educativas, hace que el mundo de la enseñanza haya entrado en crisis. Se trata de una crisis centrada alrededor de dos factores principales aunque, sin duda, existen otros: el recorte de los presupuestos y el menor número de estudiantes en las aulas. Estas condiciones, unidas a un frecuente prorrateo una vez aprobados y en ejercicio los respectivos presupuestos a causa de no poder cubrir los impuestos la cuantía de los mismos, produce unas condiciones difíciles para el desarrollo normal de los planes educativos.

Las consecuencias de esta situación en el ámbito académico se han dejado sentir inmediatamente. La subida anual de sueldos, base de la filosofía educativa en todos los niveles, se ve amenazada con el consiguiente deterioro del entusiasmo por su profesión, por parte de los profesores y maestros, las dotaciones para la compra de libros con destino a las bibliotecas disminuyen, los ascensos en la escala jerárquica académica son más complicados, igual que la concesión de la permanencia en el empleo, las matrículas han tenido que elevarse en un promedio que oscila entre el 30 y 40 por 100, la pérdida de empleos es una amenaza real...

En medio de estas circunstancias la enseñanza del español sigue la tónica general. Aunque el estudio de lenguas extranjeras vuelve a aconsejarse y existe una tendencia a establecer de nuevo un requisito mínimo de esas disciplinas en los programas, la competencia con otros requisitos en ciencias, en especial, respecto a la computadora no acaba de producir el resurgir completo o parecido al que existía a principios de la década de los años sesenta o setenta. Asimismo, la ausencia de una mejora en el nivel de vida hace que los alumnos se inclinen al estudio de aquellas profesiones que puedan proporcionarles una promesa de desahogo económico como comercio, economía en todas sus especialidades, medicina, contabilidad y ciencias computacionales.

*Esta situación que se anuncia, no se resolverá hasta 1997 y que ha producido ya la cancelación de algunos programas de estudios en España y la eliminación de revistas especializadas en literatura española e hispanoamericana como la «*Revista de Estudios Hispánicos*», que dejará de publicarse a finales de 1984, no se ha iniciado todavía, apreciablemente, en la investigación sobre temas hispánicos, como prueba la presente bibliografía. Quizá, y esto puede ser un hecho fortuito y aislado, sólo en los libros de texto.*

Artículos

Comparative Literature Studies. Urbana (Illinois). Vol. XVII, núm. 2: Wendy B. Faris: «Alejo Carpentier à la recherche de temps perdu».

Núm. 4: Nancy Gray Díaz: «Imagery and the Theme of Perception: *L'Education sentimentale* and *Niebla*».

García Lorca Review. Brockport (Nueva York). Vol. VIII, núm. 1: M. Jadwiga Sucharzewska, Barbara Czopek y Francesca Colecchia: «Translations of Lorca's Works Into Polish-Part I»; José Ortega: «Bibliografía anotada de *Poeta en Nueva York*, de García Lorca»; «Selected papers of the García Lorca Seminars at the NEMLA meeting», Hartford, Connecticut, 1979; South-eastern Massachussetss University, 1980; Yara González Montes: «Mecánica socio-económica en la obra de Federico García Lorca»; Grace Alvarez-Altman: «*Blood Wedding:* A Literary Onomastic Interpretation»; Candelas S. Newton: «Nostalgia del paraíso infantil en *Libro de poemas:* el poeta sobre su pegaso».

Vol. VIII, núm. 2: Richard A. Seybolt: «Characterization in *La casa de Bernarda Alba:* The Case of Martirio»; Reed Anderson: «Comedia sin título: Some Observations on the New García Lorca Manuscript»; Eugene A. Maio: «An Imaginary Companion in García Lorca's "La casada infiel"»; Lloyd Halliburton: «The Son Christ Image in *Poeta en Nueva York*»; David H. Rosenthal: «Lorca and the Catalans».

Hispania. Cincinnati (Ohio). Vol. 63, núm. 1; John Dalbor: «Observations of Present-Day "Seseo" and "Ceceo" in Southern Spain»; Franklin M. Waltman: «Formula and Theme in the "CMC"»; John Austin Kerr, Jr.: «Notes on the Significance of "Saudades para a Dona Genciana" in Miguéis Prose Fiction»; George Woodyard: «Language and Tensions in José Agustín's Theater»; Susan Hill Connor: «Maritime Imagery in the Poetry of Fray Luis de León»; John J. Bergen: «The Semantics of Gender Contracts in Spanish»; Dennis J. Parle: «Las funciones del tiempo en la estructura de "El resplandor de Magdaleno"»; Eugene Savaiano: «La generación de los 80»; Seymour Menton: «Teorizando sobre la teoría»; C. Arthur Brakel: «Infinitives, Subjects, Work Order, and Case in Portuguese and Spanish».

Decennial Index Issue: Gustavo Correa: «Lenguaje y ritmo en las "Coplas" de Jorge Manrique a la muerte de su padre».

Num. 2: David William Foster: «Manuel Bandeira's "Poética"»: A Structural Approach to its «Escritura»; Thomas Deveny: «Narrative Techniques in Adonias Filho's Memorias de Lázaro»; Mike Mudrovic: «The Progression of Distance in Claudio Rodríguez's *Conjuros*»; Olga D. Chiody: «Tiempo y espacio en Martín Fierro»; Charles H. Leighton: «Characteronymy in Casona's *La casa de los siete balcones*»; Read G. Gilden: «Vigilio Piñera and the Short Story of the Absurd»; Mary E. Giles: «Feminism and the Feminine in Emilia Pardo Bazan's Novels».

Núm. 3. Edna Aizenberg: «Raquel y Vidas: Myth, Sterotype, Humor»; Matías Montes Huidobro: «*El Audaz:* Desdoblamientos de un ritual sexo-revolucionario»; Elizabeth Morales de Eggenschwiler: «El mundo asfixiante de Mrs. Caldwell»; Daid O. Wise: «Reflections of Andreas Capellanu's *De reprobatio amoris* in Juan Ruiz, Alfonso Martínez and Fernando de Rojas»; Katheleen Dolan; «Time, Irony and Negation in Lorca's Last Three Plays»; Gari Laguardia: «Santa Teresa and the Problem of Desire».

Núm. 4: Robert G. Mead, Jr.: «Donald Devenish Walsh (1903-1980)»; Eugene Savaiano: «Por qué estamos donde estamos y dónde debiéramos estar»; Thomas R. Franz: «Parenthood Authorship and Inmortality in Unamuno's Narratives»; John G. Weiger: «Lope's Role in the Lope de Vega Myth»; Nancy B. Mandlove: «The Ordering of Experience: A Study of Juan Ramón Jiménez *Sonetos espirituales*»; Janet W. Díaz y Ricardo Landeira: «Structural and Thematic Reiteration in Delibe's Latest Fiction»; Francisco Cote Fagundes: «Tese e Simbolismo en *Una Abelha na Chuna* de Carlos de Oliveira»; Cathy L. Jrade: «Rubén Darío and the Oneness of the Universe»; Guillermo I. Castillo-Feliú: «Reflexiones sobre el perspectivismo en *Coronación* de José Donoso».

Hispanic Review. Vol. 48, núm. 1: J. J. Macklin: «Myth and Mimesis: "The Artistic Integrity of Pérez de Ayala's *Tigre Juan* and *El curandero de su honra*"»; Salvador Martínez: «Cota y Rojas: Contribución al estudio de las fuentes de la autoría de "La Celestina"»; Jorge Olivares: «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica»; María Soledad Carrasco Urgoity: «Cervantes en su comedia "El laberinto de amor"»; María Kotzamanidou: «The Spanish and Arabic Characterization of the Go-Between in the Light of Popular Perfomance»; Manuel Ascarza: «The Mixture of Assonant and Consonantal Rhyme in Lope's Theater».

Núm. 2: Robert C. Spires: «Latrines, Whirpools, and Voids: The Metafictional Mode of "Juan sintierra"»; Gonzalo Díaz-Migoyo: «Las fechas en y de "El Buscón", de Quevedo»; Ruth House

Webber: «Formulaic Language in the "Mocedades de Rodrigo"»; Geoffrey R. Barrow: «Autobiography and Art in the Poetry of Blas de Otero»; Steven N. Dworkin: «Phonotactic Awkwardness as a Cause of Lexical Blends: The Genesis of Sp. "cola" "tail"».

Núm. 3: Frank Dauster: «Pantaleón and Tirant: Points of Contact»; José Luis Varela: «Lamennais en la evolución ideológica de Larra»; Donald McGrady: «Further Notes on the Sources of Lope de Vega's "La prueba de los amigos"»; Gonzalo Sobejano: «El primer manual de historia social de la literatura española (Artículo-Reseña)»; David Barg: «Reverdy on Huidobro: 1917 versus 1953»; Samuel G. Armistead: «Concerning a Recent Re-Edition of the "Harqas" (Review-Articlie»»; Lavonne C. Poteet Bussard: «"La ingratitud vengada an La Dorotea": Cervantes and "La ingratitud"».

Núm. 4: Thomas Austin O'Connor: «The Knight of Olmedo and Oedipus: Perspectives on a Spanish Tragedy»; Carter Wheelock: «Fantastic Symbolism in the Spanish American Short Story»; Roberto G. Sánchez: «Los comediantes del XIX: "Un drama nuevo"; Kenneth Adams: «Further Aspects of Sound Patterning in the "Poema de Mío Cid"»; Mac E. Barrick: «"Los antiguos sabían muchas cosas": Superstición in "La casa de Bernarda Alba"»; Joseph T. Snow: «An Additional Attestation to the Popularity of Rojas Character Creations from an Early Seventeenth-Century Manuscript».

Hispanofila. Chapel Hill (Carolina del Norte). Año vigesimotercero, núm. 1: Joaquín Gimeno Casalduero: «La regencia de Castilla durante la minoría de don Enrique III»; John Dowling : «Saavedra Fajardo's "República literaria"»: The Bibliographical History of a little Masterpiece (Part I)»; Mark Cramer: «Influence of Pablo Neruda on the Poetry of Robert Bly»; Psiche Hughes: «The Concept of Suicide in Borg's Stories in Relation to the Themes of Destiny and Agression»; Thomas Austin O'Connor: «On Dating the "Comedias" of Agustín de Salazar y Torres: A Provisional Study»; José Otero: «H. G. Wells y E. Anderson Imbert: "The Truth About Pyecraft" y "El leve Pedro"»; Verg Maligec: «Análisis comparativo de "El Solterón" de Leopoldo Lugones y "The Love Song of J. Alfred Prufrock" de T. S. Eliot».

Núm. 2: Gethin Hughes: «Some Comments of the Pastoral Landscape of Francisco de la Torre»; John Dowling: «Saavedra Fajardo's "República literaria": The Bibliographical History of a Little Masterpiece (Part II)»; Edward H. Friedman: «From Concept to Drama: The Other Unamuno»; Peter L. Podol: «The Theme of Honor in Two Plays of Buero Vallejo: "Las palabras en la arena" and "La tejedora de sueños"»; Rosa Perelmuter Pérez: «Hermetismo y expansión en dos novelas de Gabriel Miró»; Sara E. Schyfter: «The Rebellious Beloved in "La voz a ti debida"».

Núm. 3: John Koppenhaver: «Estudio estilístico sobre el romance de "Gerineldo"»; Ruth El Saffar: «Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator»; Grace M. Bearse: «Evolution of the Comendador's Daughter in Three Centuries of Spanish Drama»; John Dowling: «Saavedra Fajardo's "República literaria": The Bibliographical History of a Little Masterpiece (Part III)»; Sabatino Maglione: «Fernando de Herrera and Neoplatonism»; Emmanuel Hatzantonis: «Spain and the Genesis of Neohellenic Travel Literature».

Año vigesimocuarto, núm. 1: Kay Engler: «Amor, muerte y destino: la psicología de Eros en *Los amantes de Teruel»;* Arturo Pérez: «La soledad en la poesía neorromántica y surrealista de Pablo Neruda»; Jorge Olivares: «El narrador en *La casa verde»;* Owen L. Kellerman: «Los albañiles de Vicente Leñero: estudio de la víctima»; Grant MacCurdy: «Mandala: the Culmination of Cántico»; Martha T. Halsey: «The Violent Dramas of Martín Recuerda».

Latin American Research Review. Chapel Hill (Carolina del Norte). Vol. XV, núm. 1: Barry Carr: «Recent Regional Studies of the Mexican Revolution»; Mark Wasserman: «The Social Origins of the 1910 Revolution in Chihuahua»; Gilbert M. Joseph: «The Fragile Revolution: Cacique Politics and Revolutionary Process in Yucatán»; June E. Hahner: «Feminism, Women Rights, and the Suffrage Movement in Brazil»; D. C. M. Platt: «Dependency in Ninettenth-Century Latin America»; Naomi Lindstrom: «Feminist Criticism of Latin American Literature: Bibliographic Notes»; Orlando Fals Borda: «The Negation of Sociology and Its Promise: Perspectives of Social Science in Latin America Today».

Núm. 2: Héctor Pérez Brignoli: «The Economic Cycle in Latin American Agricultural Export Economics (1880-1930)»; Anthony J. la Greca: «The Residential Patterning of Latin American and Other Ethnic Populations in Metropolitan Miami»; Susan Berk-Seligson: «A Sociolinguistic View of the Mexican-American Speech Community»; Pierre-Michel Fontaine: «Research in the Political Economy of Afro-Latin America»; Catalina H. Wainerman, Ruth Sauta and Zulma Recchini de Lattes: «The Participation of Women in Economic Activity in Argentina, Bolivia and Paraguay»; Ruth Santu: «The Famale Labor Force in Argentina, Bolivia and Paraguay»; Glenn O. Phillips: «The Caribbean Collection

at the Moorland-Spingarn Research Center, Howard University»; Juan Rial Roade: «Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU) —Sources for Studies of Historical Demography in Uruguay (1728-1860)»; Penny Lernoux: «The Latin American Church»; Kim Quaile y Patricia A. Hurley: «Freedom of the Press in Latin American: A Thirty-Year Survey».

Núm. 3: Michael Wallerstein: «The Collapse of Democracy in Brazil: Its Economics Determinants»; Joseph L. Love: «Raúl Prebisch and the Origins of the Doctrine of Unequal Exchange»; Joyce Waddell Bailey: «José Clemente Orozco (1883-1949): Formative years in the Narrative Graphic Tradition»; Dennis Conway and Juanita Brown: «Itraurban Relocation and Structure: Low-Income Migrants in Latin America and the Caribbean»; John M. Kirk: «From "Inadaptado Sublime" to "Líder Revolucionario": Some Further Thoughts on the Presentation of José Martí»; Diete K. Zschock: «Health Care Financing in Central America and the Andean Region: A Workshop Report»; Harvey L. Johnson: «The Southwestern Council of Latin American Studies»; Edmund Stephen Urbanski: «Latin American Studies ad Bibliography in Poland»; Richard Griswold del Castillo: «Literacy in San Antonio, Texas 1850-1860»; Heraldo Muñoz: «Social Science in Chile: The Institute of International Studies of the University of Chile»; Liliana Lewinski: «Archivos históricos de Ouro», Ruth Sautu: «La sociología de la Argentina, 1958-1976».

Latin American Theater Review. Lawrence (Kansas). Vol. 13, núm. 2: Eugene L. Moretta: «Spanish-American Theatre of the 50's and 60's: Critical Perspectives on Role Playing»; Angela Blanco Amores de Pagella: «Leyendas y mitos americanos en el teatro argentino»; Martha Martínez: «Tres nuevas dramaturgas argentinas: Roma Mahieu, Hebe Uhart y Diana Raznovich»; Carl R. Shirley: «A Curriculum Operum of Mexico's Wilberto Cantón»; Lee H. Dowling: «El problema de la comunicación en *Stéfano* de Armando Discépolo»; Walter Rela: «Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno»; Julio Ortega: «Una nota a las *Historias* de Dragún, Premio Ollantay 1979»; Arturo Pérez y Roberto Rodríguez: «Fifth Siglo de Oro Drama Festival»; John F. Dial: «Theater Symposium at Marguette»; Pedro Bravo-Elizondo: «Hispanic Theatre Symposium en la Universidad de Northern Colorado».

Núm. 2 suplemento: Maida Watson Espener: «Foreword»; Frank Dauster: «Keynote Address»; Osvaldo Dragún: «Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano»; Griselda Gambaro: «¿Es posible, deseable, una dramaturgia específicamente femenina?»; José Monleón: «Utopía y realidad en el teatro latinoamericano»; Joan Rea Boorman: «Theatre of Disruption and Reconstruction»; Tamara Holzaptel: «Evolutionary Tendencies in Spanish American Absurd Theatre»; Peter J. Schoenback: «Themes and Directions of the Brazilian Theatre: 1973-1978»; Terry L. Palls: «El carácter del teatro cubano contemporáneo»; Robert J. Morris: «Theatre and Politics in Contemporary Perú»; Sandra M. Cypess: «La dramaturgia femenina y su contexto socio-cultural»; Jorge A. Huerta: «Luis Valdez's *Zoot Suit:* A New Direction for Chicano Theatre?»; Francesca Colecchia: «Matías Montes Huidobro: His Theatre»; Kirsten F. Nigro: «*La fiesta del mulato* de Luisa Josefina Hernández»; Howard Quackenbusch: «The Anti-Theatre in *El suplicante* by Sergio Magaña»; Evelyn Picón Garfield: «Una dulce bondad que atempera las crueldades: El campo de Gambaro»; David William Foster: «Verbal and Dramatic Ambiguity in Pavlousky's *El señor Galíndez»;* Virginia Brownell-Levine: «Religious Syncretism in Contemporary Brazilian Theatre».

Latin American Theater Review. Lawrence (Kansas). Vol. 14, núm. 1: Santiago Rojas: «El criollo viejo en la trilogía rural de Florencio Sánchez: perspectivas de un ocaso»; Jacqueline Eyring Bixler: «Freedom and Fantasy: An Structural Approach to the Fantastic in Carballido's *Las cartas de Mozart»;* Susana D. Castillo: *«El juego:* texto dramático y montaje»; Rosalea Postma: «Space and Spectator in the Theater of Griselda Gambaro»; Graciela Palau de Nemes: «Resonancias colonialistas y heracletianas en *La campana* de Julio Ortega»; Fernando de Toro: «Ideología y teatro épico en *Santa Juana de América»;* Peter L. Podol: «Surrealism and the Grotesque in the Theater of Ricardo Monti»; Beatriz Seibel: «Teatro 1979 en Buenos Aires»; Patricia González: «Columbia: El IV Festival del Nuevo Teatro».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Vol. 17, núm. 1: Richard Graham: «Joaquim Nabuco, Conservative Historian»; John Hoyt Williams: The Undrawn Line: «Three Centuries of Strife on the Paraguayan-Mato Grosso Frontier»; Vera Regina Teixeira: «*Clara dos Anjos* de Lima Barreto: Biópsia de uma Sociedade»; Pamela Bacarisse: «Fernando Pessoa: Towards an Understanding of a Key Attitude»; Glenn A. Nichols: «Voting in Pre-1964 Brazil: The Need for Reassessment»; Marta Peixoto: «Aires as Narrator and Aires as Character in Essaú e Jacó»; Donald O. Warrin: «On the Function of the Poetic Sign in Álvaro de Azevedo»; Gerald Michael Greenfield: «The Development of the Underdeveloped City: Public Sanitation in São Paula, Brazil, 1885-1913»; William Myron Davis: «Indo-Iranian Mythology in Grande Sertão: Veredas».

Núm. 2: Gerald M. Moser: «What Did the Old Man of the Restelo Mean?»; Joseph A. Klucas: «Erasmus

and Erasoniams on the Jews in Sixteenth-Century Portugal»; Norwood Andrews, Jr.: «Toward an Understanding of Camões' Presence as a Lyric Poet in the Nineteenth-Century American Press»; Clementine C. Rabassa: «The Political Significance of Women in Canto III of the Lusiads»; Kenneth David Jackson: «Alabaster and Gold: A Study of Dialectics in *Os Lusiads»;* Alexandrino E. Severino: «Os Lusíadas à luz da Nova Critica»; Antoñio Octávio Cintra: «Urban Development in Brazil: A Study of Policies and Unpolicies»; Robert M. Levine: «Sport and Society: The Case of Brazilian *Futebol»;* Patricia A. Mulvey: «Black Brothers and Sisters: Membership in the Black Lay Brotherhoods of Colonial Brazil».

Modern Drama. Toronto (Canadá). Vol. XXIII, núm. 1: Dru Dougherty: «The Tragicomic Don Juan: Valle-Inclán's *Esperpento de las galas del difunto* (The Dead Man's Duds)».

Núm. 2: Charles A. Carpenter: «Modern Drama Studies: An Annual Bibliography».

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Vol. 95. núm. 2: Georgina Sabat de Rivers: «La moral que Lázaro nos propone»; Ramón Saldívar: «Don Quijote's Metaphors and the Grammar of Proper Language»; Cesáreo Bandera: «Deseo y Creación Literaria en el *Quijote»;* William H. Clamurro: The Destabilized Sign: Word and Form in Quevedo's *Buscón»;* Monroe A. Hafter: «Heroism in Alas and Carlyle's On Heroes»; Geraldine Cleary Nichols: «Maturity as Accommodation: Lorca's *La zapatera prodigiosa»;* David K. Herzberger: «Automatization and Defamilarization in Delibes' *Parábola del náufrago»;* Diane I. Garvey: «Juan Marsé's *Si te dicen que caí:* The Self-reflexive Text and the Question of Referentiality»; Ester Gimbernat de González: «Mapas y texto: para una estrategia del poder»; Norman S. Holland, Jr.: «Darío's Blackbird, or: Toward Decoding the Doll»; Roberto Echevarren: «El sueño de angustia en *Tierras de la memoria»;* Alfred J. MacAdam: «Origins and Narratives»; E. Michael Gerli: «The *Ordo Commendationis Animae* and the Cid Poet»; Joseph F. Chorpenning: «Leriano's Consumption of Laureola's Letters in the *Cárcel de Amor»;* Raquel Chang-Rodríguez and Eleanor J. Martin: «Amor y honor en una olvidada obra de Calderón: *El postrer duelo de España»;* Adrian G. Montoro: «La cruz y la greca de Unamuno»; Enrique Sacerio-Garí: «Towards Pierre Menard».

Publications of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Vol. 95, núm. 1: Lucille Kerr: «The Paradox of Power and Mistery: Carlos Fuentes' *Terra nostra».*

Revista de estudios hispánicos. University (Alabama). Vol. XIV, núm. 1: Charles W. Steel: «Functions of the Grisóstomo-Marcela Episode in *Don Quijote:* Symbolism, Drama, Parody»; David M. Gitlitz: «Ironía e Imágenes en *El castigo sin venganza»;* Nancy K. Mayberry: «More on the Role of David in Calderon's *Los cabellos de Absalón»;* Elizabeth J. Ordoñez: «The Female Quest Pattern in Concha Alos' *Os habla Electra»;* Arthur Ramírez: The Heraldic Emblematic Image in Galdós' *La de Bringas»;* Gustavo A. Aljaro: «Religious Symbolism in Galdó's *Doña Perfecta:* Pepe Rey's Passion»; James H. Hoddie: «Some Observations on the Sources of Galdós' *Gloria»;* John F. Garganigo: «Cinto Vitier: de la conciencia de la poesía a la poesía de conciencia»; Luis Felipe Clay Méndez: «Julián del Casal: nuevas rectificaciones críticas»; Norman Luna: *«Paradise* y *El siglo de las luces:* En torno a la Dialéctica Mitopoética»; Judity Ginsberg: «From Anger to Action: The Avenging Female in Two *Lucias»;* Phyllis Rodríguez-Peralta: «Maria Luisa Bombal's Poetic Novels of Female Estrangement».

Núm. 2: David K. Herzberger: «Theoretical Approaches to the Spanish New Novel: Juan Benet and Juan Goytisolo»; Fernando Salinero: *«El viaje de Turquía* y la Orden de Malta: revisión de una interpretación de la obra y su autor»; Thomas R. Franz: «Galdó's and Ayala: Another Look at Master and Pupil»; Robert Y. Valentine: «Arturo Cova: Fierce Spirit and Savage Plant»; Robert M. Scari: «Tirano Banderas: aspectos de su estructura»; Daniel Zalacaín: «El personaje "fuera de juego" en el teatro de Griselda Gambaro»; Raymond R. Maccurdy y Alfred Rodríguez: «An Archetypal Factor in the Enchantment of Dulcinea»; J. Townsend Shelby: «Retrospection as a Technique in Matute's *Los hijos muertos* and *En esta tierra»;* Susan C. Griswold: *«Topoi* and Rhetorical Distance: The "Feminism" of María de Zayas»; Frederick A. de Armas: «The Flowering Almond Tree: Examples of Tragic Foreshadowing in Golden Age Drama»; Kevin S. Larsen: «A Criasão Inteira Palpita: Observations on the Animal Imagery in *Os Lusíadas».*

Núm. 3: Anson C. Piper: «A Possible Source of the Clawing-Cat Episode in *Don Quijote* (Part Two)»; William Katra: «Psychological Aspects of Underdevelopment in the Contemporary Argentine Narrative»; William R. Risley: «Simbolic Place Names in Galdó's Early *Novelas españolas contemporáneas»;* Enrique Fernández-Barros: «Doña Carmen Conde, en la academia»; Wilma Newberry: «The Problem of Spain and the Curative Theme in Plays by Galdó's and the Machado's»; Genevieve M. Ramírez: «Guzmán de Alfarache and the Concept of Honor»; Richard A. Seybold: «The Function of Imagery in *La familia de León Roch»;* John R. Burt: «The Quest-Motif in the *Poema de Mio Cid»;* Timothy Murad:

«Jorge Luis Borges' Poetic Biography of Juan Facundo Quiroga»; David O. Wise: «*Labor* (Lima, 1928-1929). José Carlos Mariátegui's Working-Class Counterpart to *Amauta*»; Howard Cohen: «Critical Approaches to Eduardo Mallea».

Revista iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Vol. XLVI, núms. 110-111: Mario Vargas Llosa: «Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*»; Javier Herrero: «Fin de siglo y el modernismo. La virgen y la hetaira»; Z. Nelly Martínez: «*El obsceno pájaro de la noche:* la productividad del texto»; Ramón García Castro: «Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*»; Aníbal González: «"Vida" y "Sueño" en *Ariosto y los árabes* de Jorge Luis Borges»; Jean Andreu: «El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos»; María Luisa Bastos: «Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo»; Erminio G. Neglia: «El asedio a la casa: un estudio del decorado en *La noche de los asesinos*»; *Saúl Yurkievich*: «*Borges/Cortázar: Mundos y modos de la ficción fantástica*»; Julio Ortega: «La literatura latinoamericana en la década del 80»; María Esther Vázquez: «Victoria Ocampo, una argentina universalista»; Alberto Blasi: «Una biografía literaria: estrategia y sentido»; Ray Verzasconi: «Apuntes sobre las diversas ediciones de *El Señor Presidente*»; Raquel Kersten: «Gabriel García Márquez y el arte de lo verosímil»; Graciela Paláu de Nemes: «La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta»; Gladys Feijóo: «Notas sobre *La cabeza de la hidra*»; Sergio Chaple: «Panorama de la cuentística cubana»; Richard J. Callan: «El misterio femenino en *Los perros* de Elena Garro»; Eliso Colón: «René Marque's (1919-1979)»; Thomas C. Mecham: «Bibliografía de y sobre la literatura fantástica»; Jaime Alazraki: «Cortázar en la época de 1940: 42 textos desconocidos».

Núms. 112-113: Ángel Rama: «Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de *Versos sencillos*)»; Alfredo A. Roggiano: «Acción y libertad en la poética de José Martí»; José Promis: «Martí escribe una novela»; Emir Rodríguez Monegal: «La utopía modernista: El mito del nuevo y el viejo mundo en Darío y Rodó»; Elsa K. Gambarini: «El discurso y su transgresión: "El almohadón de plumas", de Horacio Quiroga»; Raúl Silva Cáceres: «El discurso obsesivo y la adición como estructura en *Mulata de tal*, de Miguel Ángel Asturias»; José L. Mas: «Las claves estéticas de Octavio Paz en *Piedra de sol*»; Santiago Rojas: «Modalidad narrativa en *Aura:* realidad y enajenación»; Aurea M. Sotomayor: «*El hipogeo secreto:* la escritura como palindromo y cópula»; Ana María Barrenechea: «En memoria de Raimundo Lida»; Bruce G. Stiehm: «Aspectos morfopoéticos del estilo de Huidobro»; Edna Aizenberg: «Cansinos-Asséns y Borges: en busca del vínculo judaico»; Alfred Mac Adam: «*Un modelo para la muerte:* la apoteosis de Parodi»; Monique Lemaître: «Enajenación y revolución en *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes»; Armando Romero: «Hacia una lectura de *Bassoco*, de Severo Sarduy»; Ramón Layera: «Alquimia verbal y existencial en la poesía de Cecilia Bustamante»; Carlos García Barrón: «Algunos datos poco conocidos sobre textos de José Joaquín Olmedo»; David William Foster: «Bibliografía literaria hispanoamericana 1977-1978-1979»; Jorge Román-Lagunas: «Bibliografía anotada de Alberto Blest Gana».

Romance Notes. Chapel Hill (Carolina del Norte). Vol. XX, núm. 3: Phyllis Zatlin Boring: «Carmen Martín Gaite and the Generation of 1898»; Lindsay Townsend: «The Image of Art in Carpentier's *Los pasos perdidos* and *El acoso*»; Robert M. Scari: «Los Martínez Sierra y el Feminismo de Emilia Pardo Bazán»; Noël Valis: «"Palacio Valdés" First Novel»; Wm. Woodhouse: «"Una sala de viuda": An Interpretational and Editorial Problem in a Quevedo Sonnet»; James Iffland: «A Note on the Transformation of the Legend of the Three Dead and the Three Living in a Burlesque Poem by Quevedo»; Frank Domínguez: «Vestment Images in Lope de Vega's *El divino africano*»; Alfred Rodríguez y Luz Rodríguez: «Dos notas a *La gatomaquia* de Lope de Vega»; Nancy L. D'Antyono: «Pedro Navarro and Lope de Vega: Polemic and Creation»; David M. Gitlitz: «Infralirismo en la *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, de Lope»; Bruce W. Wardropper: «*Duelos y quebrantos*, Once Again»; Colbert I. Nepaulsingh: «El arca: dos episodios similares en *Guzmán de Alfarache* y *Lazarillo de Tormes*»; Randal C. Fulk: «Old Spanish *tiesta* and *cama*».

Vol. XVI, núm. 1: John A. Moore: «Buero Vallejo-Good Mistress and Bad Wives»; Rubén García: «Symbolism in the Early Works of Cecilia Meireles»; Daniel Zalacaín: «*Falsa Alarma:* Vanguardia del Absurdo»; Stanley E. Peromsik: «Ruiz Iriarte's *El puente de los suicidas:* A Rejoinder to Casona's *La sirena varada*»; Aden W. Hayes: «Reality and the Novel-The Case of Roberto Arlt»; James Dayton Gunn: «The Creation of the Self: The Influence of Don Quixote on Unamuno's *Niebla*»; Mariam Smolen: «Las dos caras de San Sebastián: Hacia un análisis de la técnica caricaturesca en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós»; Frances Exum: «Another Look at Polilla's Parable of the Fig in *El desdén, con el desdén*»; Sister María Cristina Quiñónez-Gauggel: «Dos pícaros religiosos: Guzmán de Alfarache y Alonso Ramírez».

Núm. 2: Floyd Merrell: «Patterns of Exchange in Rulfo's *Pedro Páramo*»; Robin W. Fiddian: «Adelaida's

Story and the Cyclical Design of *La casa de Bernarda Alba*»; Martha T. Halsey: «Two Sonnets of Antonio Buero Vallejo»; Henry J. Richards: «On the Plot Structure of "Rip Van Winkle" and "Rip Rip"»; Helga Stipa Madland: «Time in *Pepita Jiménez*»; Emily Letemendía: «Galdós and Bécquer»; Raul A. M. Pinto: «"Rivas" Operatic Characters: The Personages of Giuseppe Verdi's *La fuerza del destino*»; Ronald J. Quirk: «Two Problems Concerning the Literary Cristism of the *Diario de los Literatos*»; Glenn F. Dille: «Notes on Agressive Women in the *Comedia* of Enríque Gómez»; Jane A. Nicholson: «"A five-hundred-ten-and-five": *Purgatorio,* Canto XXXIII, Line 43».

Romance Philology. Berkeley (California). Vol. XXIII, núm. 4: Yakov Malkiel: «Old Spanish *maraviella* "Marvel", Late Old Spanish *Sierta* "Syrtis"»; Nancy Joe Dyer: «*Crónica de Veinte Reyes* Use of the Cid Epic: Perspectives, Method and Rationale».

Vol. XXIV, núm. 1: Olga Tudoricá Impey: «Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido»; Yakov Malkiel: «The Fluctuating Intensity of a "Sound Law": Seme Vicissitudes of e and o in Spanish»; Giuseppe Di Stefano: «I pliegos sueltos della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario. (Los pliegos poéticos de la Biblioteca Colombina (Siglo XVI); estudio bibliográfico, by Antonio Rodríguez-Moñino)».

Núm. 2: Steven N. Dworkin: «Older Luso-Spanish *garrido* (a) "Silly, Foolish", (b) "Handsome, Beautiful": One Source or Two Sources?»; Yakov Malkeil: «Points of Abutment of Morphology on Phonology: The Case of Archaic Spanish *esti* (e) *do* "Stood"».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Vol. XXIV, núm. 1: Lanin A. Gyurko: «"Structure and theme in Fuentes" *La muerte de Artemio Cruz*»; Wilma Newberry: «Ramón Pérez de Ayala's concept of the *Doppelganger* in *Belarmino y Apolonio*»; Martin S. Stabb: «Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*».

Núm. 2: David L. Oberstar: «Avant-Garde Elements in the Prose Fiction of *Proa*».

Núm. 4: Diana Festa-McCormick: «Elective Affinities between Goya's *Caprichos* and Baudelaire's "Danse macabre"; J. H. Matthews: «André Breton and Joan Miró: *Constellations*».

Libros

Aiken, Riley: *Mexican Folktales from the Borderland*. Dallas (Texas). Southern Methodist University Press, 1980.

Almeida, Stinson y Mohler: *Descubrir y crear*. Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Harper and Row, 1980.

Altaké, David F.: *Temas y diálogos*. Tercera edición. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Alonso, Manuel Antonio: *El jíbaro*. Traducción al inglés de Lucy Gordon. Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.

Andrade, Carlos Drummond: *The minus sign: selected poems*. Traducción de Virginia de Araujo. Redding Ridge (Connecticutt). Black Swam Books, 1980.

Andrews, George Reid: *The Afro-Argentines of Buenos Aires, 1800-1900*. Madison (Wisconsin). University of Winconsin Press, 1980.

Angel, Marc D. (editor): *Studies in Sephardic culture: the David N. Barocas memorial volume*. Nueva York (Nueva York). Sepher-Hermon Press for the Foundation for the Advancement of Sephardic Studies and Culture and Sephardic House at Congregation Shearith Israel, 1980.

Arias, Esther, y Mortimer: *The cry of my people: out of captivity in Latin America*. Nueva York (Nueva York). Friendship Press, 1980.

Arias, Ricardo: *The Spanish sacramental plays*. Boston (Massachusetts). Twayne Publishers, 1980.

Ashmore, Wendy (editor): *Lowland Maya Settlement*. Albuquerque (New Mexico). University of New Mexico Press, 1980.

Atkins, Edwin Farnsworth: *Sixty years in Cuba*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.

Aveni, Anthony F.: *Skywatchers of ancient Mexico*. University of Texas Press. Austin (Texas), 1980.

Avni, Haim: *Spain, the Jews, and France*. Traducción de Emanuel Shimoni. Filadelfia (Pennsylvania). Jewish Publication Society of America, 1980.

Beaulac, Willark: *The fractured continent: Latin America in close-up*. Stanford (California). Hoover Institution Press, Stanford University, 1980.

Beezly, William H.: *Essays on the Mexican Revolution: revisionist views of the leaders*. Edición de George Wolfskill y Douglas W. Richmond. Austin (Texas). University of Texas Press, 1980.

Bell, Ian: *The Dominican Republic.* Boulder (Colorado). Westview Press, 1980.
Berger, John: *The success and failure of Picasso.* Nueva York (Nueva York). Pantheon Books, 1980.
Bergman, Roland W.: *Amazon economics: the simplicity of Shipibo Indian welath.* Ann Arbor (Michigan). University Microfilms International, 1980.
Bernal, Ignacio: *A History of Mexican Archaelogy: the vanished civilizations of Middle America.* Londres, Nueva York. Thames and Hudson, 1980.
Berry, Albert, y Ronald Soligo (editores): *Economic policy and income distribution in Colombia.* Boulder (Colorado). Westview Press, 1980.
Betanzos Palacios, Odón: *Diosdado de lo alto: Con la guerra civil en el costado y en los ojos.* Nueva York, Madrid. Editorial Mensaje, 1980.
Blassingame, Wyatt: *The Incas and the Spanish conquest.* Nueva York (Nueva York). J. Messner, 1980.
Boldy, Steven: *The novels of Julio Cortázar.* Nueva York (New York). Cambridge University Press, 1980.
Boring, Phyllis Zatlin: *Víctor Ruiz Iriarte.* Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.
Bouchey, L. Francis, y Alberto M. Piedra: *Guatemala, a promise in peril.* Washington, D. C. Council for Inter-American Security, 1980.
Bradt, Hilary: *Backpacking in Peru and Bolivia: a guide to the ancient ways and Inca roads.* Boston (Massachusetts). Bradt Enterprises, 1980.
Bradt, Hilary, y John Pilkington: *Backpacking in Chile and Argentina plus the Falkland Islands.* Boston (Massachusetts). Bradt Enterprises, 1980.
Brancaforte, Benito: *Guzman de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?* Madison (Wisconsin). The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.
Brenan, Gerald: *South from Granada.* Londres, Nueva York. Cambridge University Press, 1980.
Bretz, Mary Lee: *Concha Espina.* Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.
Bridget Alaraca y otros (editor): *Nicaragua in revolution: the poets speak.* Minneapolis (Minnesota). Marxist Educational Press, 1980.
Briggs, Charles L.: *The Wood Carvers of Cordova, New Mexico: social dimensions of an artistic «revival».* Knoxville (Tennessee). University of Tennessee, 1980.
Brod, Richard I. (editor): *Language Study for the 1980's: Reports of the MLA-ACLS Language Task Forces.* Nueva York (Nueva York). The Modern Language Association of America, 1980.
Brown, Gene (editor): *Central America and the Caribbean.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Brown, Jonathan, y John H. Elliot: *A palace for the King: the Buen Retiro and the Court of Philip IV.* New Haven (Connecticutt). Yale University Press, 1980.
Bufkin, E. C.: *Foreign literary prizes. Romance and Germanic languages.* Nueva York (Nueva York). Bowker, 1980.
Burns, E. Bradford: *A history of Brazil.* Nueva York (Nueva York). Columbia University Press, 1980.
Burns, E. Bradford: *The poverty of progress: Latin America in the nineteenth century.* Berkeley (California). University of California Press, 1980.
Burt, John R.: *From phonology to philology: an outline of descriptive and historical Spanish lingüistics.* Washington D. C. University Press of America, 1980.
Butland, Gilbert J.: *Bermuda, a new study.* Nueva York (Nueva York). Vantage Press, 1980.
Calderón de la Barca, Eduardo: *Life in Mexico during a residence of two years in that country.* Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.
Calderón de la Barca, Pedro: *Four comedies.* Traducción e introducción de Kenneth Muir. Lexington (Kentucky). University Press of Kentucky, 1980.
Camp, Roderic A.: *Mexico's leaders: their education and recruitment.* Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.
Camurati, Mireya: *Enfoques.* Temas de comentario oral y escrito. Lexington (Massachusetts). D. D. Heath and Company, 1980.
Cannon, Terence: *Revolutionary Cuba.* Nueva York (Nueva York). Crowell, 1980.
Canton, Wilberto L.: *Two Plays.* Traducción e introducción de Carl R. Shirley. Ardmore (Pennsylvania), 1980.
Cardenal, Ernesto: *Zero hour and other documentary poems.* Selección y edición de Donald D. Walsh. Nueva York (Nueva York). New Directions, 1980.
Cardoso, Lawrence: *Mexican emigration to the United States, 1897-1931.* Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.
Carmack, Robert M.: *The Quiche Mayas of Utalan: the evolution of a highland Guatemalan Kingdom.* Norman (Oklahoma). University of Oklahoma Press, 1980.
Carr, Raymond: *Modern Spain.* Nueva York (Nueva York). Oxford University Press, 1980.
Castells, Matilde O.: *Mundo hispano: Lengua y cultura.* Nueva York (Nueva York). Wiley, 1980.
Goe, Michael D., y Richard A. Diehl: *In the land of the Olmec.* Austin (Texas). University of Texas Press, 1980.

Coleman, Alexander: *Eça de Queiroz and European realism.* Nueva York (Nueva York). New York University Press, 1980.
Collazo, Javier L.: *Encyclopedic dictionary of technical terms, English-Spanish, Spanish-English.* Nueva York (Nueva York). McGraw-Hill, 1980.
Copeland, John G., Ralph B. Kite, y Lynn A. Sandstedt: *Civilización y cultura.* Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
Copeland, John G., Ralph B. Kite, y Lynn A. Sandstedt: *Conversión y repaso.* Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
Copeland, John G., Ralph B. Kite, y Lynn A. Sandstedt: *Literatura y arte.* Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
Copeland, John, Ralph Kite, Lillian Fernández de Robinson y Vivian Vargas: *Telemundo: A Basic Reader.* San Francisco (California). Radom House, 1980.
Cordry, Donald Bush: *Mexican Masks: their uses and symbolism.* Austin (Texas). University of Texas Press, 1980.
Cortada, James W. (editor): *Spain in the twentieth-century world: essay on Spanish diplomacy, 1898-1978.* Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.
Cortés, Carlos E. (editor): *Cuban exiles in the United States.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Cortés, Carlos E. (editor): *Latinos in the United States.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Cortés, Carlos E. (editor): *Portuguese Americans and Spanish Americans.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Cortés, Carlos E. (editor): *Regional perspectives on the Puerto Rican experience.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Cortés, Carlos E. (editor): *Spanish and Portuguese languages in the United States.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Cotera, Martha, y Larry Hufford: *Bridging Two Cultures: Multidisciplinary Readings in Bilingual Bicultural Education.* Austin (Texas). National Education Laboratory Publishers, 1980.
Crahan, Margaret E., y Franklin W. Knight (editores): *Africa and the Caribbean: the legacies of a link.* Baltimore (Maryland): John Hopkins University Press, 1980.
Crow, John Armstrong: *The epic of Latin America.* Edición revisada. Berkeley (California). University of California Press, 1980.
Crow, John A.: *Panorama de las Américas.* Quinta edición. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
The Cuban minority in the United States. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Chilcote, Ronald H.: *Brazil and its radical left: an annotated bibliography on the communist movement and the rise of Marxism, 1922-1972.* Millwood (Nueva York). Kraus International Publications, 1980.
Child, John: *Unequal alliance: the inter-American military system, 1938-1979.* Boulder (Colorado). Westview Press, 1980.
Childers, James Wesley: *Motif-index of the cuentos of Juan Timoneda.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Chile, an economy in transition. Washington D. C. Latin America and the Caribbean Regional Office, World Bank, 1980.
Da Silva, Zenia Sacks: *Spanish: A short Course.* Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Harper and Row, 1980.
Dalbor, John B.: *Spanish pronunciation: theory and practice: an introductory manual of Spanish phonology and remedial drill.* Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
Davies, Nigel: *The Aztects, a history.* Norman (Oklahoma). University of Oklahoma Press, 1980.
Dendle, Brian J.: *Galdós: The matule thought.* Lexington (Kentucky). The University of Kentucky Press, 1980.
Denny, Harold Norman: *Dollars for bullets: the story of American rule in Nicaragua.* Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Deonanan, Venus E., y Carlton E. Deonanan: *Teaching Spanish in the Secondary School in Trinidad, West Indies: A Curriculum Perspective.* Washington, D. C. University Press of America, 1980.
Dibble, Charles E.: *Codex en Cruz.* Salt Lake City (Utah): University of Utah Press, 1980.
Dixon, R. A. N.: *Spain.* Chicago (Illinois). Rand McNally, 1980.
Domínguez, Jorge I.: *Insurrection or loyalty: the breakdown of the Spanish American Empire.* Cambridge (Massachusetts). Harvard University Press, 1980.
Donahue, Thomas John: *The theater of Fernando Arrabal: a garden of earthly delights.* Nueva York (Nueva York). New York University Press, 1980.
Dorschner, John, y Roberto Fabricio: *The winds of December.* Nueva York (Nueva York). Coward, McCann and Geoghegan, 1980.

Drake, Dana B.: *Don Quijote in world literature: a selective, annotated bibliography*. Nueva York (Nueva York). Garland Pub., 1980.

Duffield, Alexander James: *Don Quijote, his critics and commentators*. Folcroft (Pennsylvania). Folcroft Library Editions, 1980.

Dulles, John W.: *President Castello Branco, Brazilian reformer*. College Station (Texas). Texas A. & M. University Press, 1980.

Durán, Gloria B.: *The Archetypes of Carlos Fuentes. From Witch to Androgyne*. Hamden (Connecticut). The Shoe String Press, 1980.

Dutra, Francis: *Brazil since 1930: an annotated bibliography for social historians*. Nueva York (Nueva York): Garland Publications, 1980.

Earle, Peter: *The treasure of the Concepción. The wreck of the almiranta*. Nueva York (Nueva York). Viking Press, 1980.

Earle, Thomas Foster: *Theme and image in the poetry of Sa de Miranda*. Nueva York (Nueva York). Oxford University Press, 1980.

Early, Eileen: *Joy in exile: Ciro Alegría narrative art*. Washington, D. C. University Press of America, 1980.

Edwards, Gwyne: *Lorca, the theater beneath the sand*. Boston (Massachusetts). M. Boyars, 1980.

Elkin, Judith: *Jews of the Latin American republics*. Chapel Hill (North Carolina). University of North Carolina Press, 1980.

Empaytaz de Croome, Dionisia: *Albor, Mediaeval and Rennaissance dawnsongs in the Iberian Peninsula*. Ann Arbor (Michigan). University Microfilms, 1980.

Engels, Frederic-Andre (editor): *Prehistoric Andean ecologies*. Pittsburgh (Pennsylvania). University Center for International Studies, University of Pittsburgh, 1980.

Ewell, Peter T., y Thomas T. Poleman: *Uxpanapa: agricultural development in the Mexican tropics*. Nueva York (Nueva York). Pergamon Press, 1980.

Felstiner, John: *Translating Neruda: the way to Macchu Picchu*. Stanford (California). Stanford University Press, 1980.

Fernández-Florez, Darío: *The Spanish heritage in the United States*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.

Fernández Moreno, César (editor): *Latin America in its Literature*. Nueva York (Nueva York). Holmes and Meier, 1980.

Fitzgerald, Edmund Valpy Knox: *The political economy of Perú, 1956-78: economy development and the restructuring of capital*. Cambridge (Nueva York). Cambridge University Press, 1980.

Flores, Angel: *Selecciones españolas: A Basic Spanish Reader*. Nueva York (Nueva York). MacMillan Publishing Company, 1980.

Forbes, Jack D.: *Apache, Navaho and Spaniard*. Westport (Connecticut). Greenwood Press Westport, 1980.

Franqui, Carlos: *Diary of the Cuban revolution*. Nueva York (Nueva York). Viking Press, 1980.

Freeman, G. Ronald: *Intercambios: An Activities Manual*. San Francisco (California). Random House, 1980.

Frei, Ernest J.: *The historical development of the Philippine National language*. Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.

Freyre, Gilberto: *The Mansions and the shanties*. Traducción y edición de Harriet de Onis. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.

Freyre, Gilberto: *New World in the Tropics: the culture of modern Brazil*. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.

Freyre, Gilberto: *Order and progress: Brazil from monarch, to republic*. Edición y traducción de Rod W. Horton. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.

Furst, Jill Leslie: *Pre-Columbian art of Mexico*. Nueva York (Nueva York). Abberville Press, 1980.

Gallagher, Patrick Lee: *The Cuban exile: a socio-political analysis*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.

Gallenkamp, Charles: *Maya, the riddle and rediscovery of a lost civilization*. Nueva York (Nueva York). Penguin Books, 1980.

García Lorca, Federico: *The cricket sings: poems and songs for children*. Traducción de Will Kirkland. Nueva York (Nueva York). New Directions, 1980.

García Lorca, Federico: *Deep song and other prose*. Edición y traducción de Christopher Naurer. Nueva York (Nueva York). New Directions, 1980.

García-Zamora y Stewart E. Sutin (editores): *Financing development in Latin America*. Nueva York (Nueva York). Praeger Press, 1980.

Gasparini, Graziano, y Luise Margolies: *Inca architecture*. Traducción de Patricia S. Lyon. Bloomington (Indiana). Indiana University Press, 1980.

Gedo, Mary M.: *Picasso, art as autobiography*. Chicago (Illinois). University of Chicago Press, 1980.

Gill, Mary, McVey, Brenda Wegman y Teresa Méndez-Faith. *En contacto: Gramática en acción*. Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Gill, Mary, L. McVey, Brenda Wegman, y Teresa Méndez-Faith: *En Contacto: Lecturas intermedias.* Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.
Ginneken, Wouter Van: *Socio-economic groups and income distribution in Mexico.* Nueva York (Nueva York). St. Martin's Press, 1980.
Goff, James E. y Margaret: *In every person who hopes... the Lord is born every day: a book of Latin American faces and places.* Nueva York (Nueva York). Friendship Press, 1980.
Goldwest, Marvin: *History as neurosis: paternalism and machism in Spanish America.* Lanham (Maryland). University Press of America, 1980.
González del Valle, Luis T.: *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana.* Lincoln (Nebraska). Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980.
Gooding, Earl: *The West Indies at the Crossroads.* Cambridge (Massachussetts). Schenkman Publishing Company, 1980.
Gordon, Radul: *Puerto Rico: land of longevity.* Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.
Grismer, Raymond Leonard: *Cervantes, a bibliography: books, articles and other studies on the life of Cervantes, his works and his imitators.* Millwood (Nueva York). Kraus Reprint, 1980.
Haggart, Stanley: *Arthur Frommer's dollarwise guide to Portugal, Madeira and the Azores.* Nueva York (Nueva York). Frommer/Pasmantier Pub. Corp., 1980.
Hampares, Katherine J.: *Spanish 2400: A Programmed Review of Spanish Grammar.* Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Harper and Row, 1980.
Hansen, Barbara Joan: *Mexican cookery.* Tucson (Arizona). H. P. Books, 1980.
Harris, William Warner: *Puerto Rico's fighting 65th U.S. Infantry: from San Juan to Chorwan.* San Rafael (California). Presidio Press, 1980.
Hanser, Thomas: *The execution of Charles Hormon: an American sacrifice.* Nueva York (Nueva York). Avon Books, 1980.
Helps, Arthur: *The life of Las Casas: the apostle of the Indies.* Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.
Hennessy, Charles Alistari: *The Federal Republic in Spain: Pi y Margall and the Federal Republican movement, 1868-74.* Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Hermán, Donald L.: *Christian Democracy in Venezuela.* Chapel Hill (North Carolina). University of North Carolina Press, 1980.
Hernández, Andrés R. (editor): *The Cuban minority in the United States: final report on need identification and programs evaluation.* Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Hess, John Daniel: *From the other's point of view: perspectives from morth and south of the Río Grande.* Introducción por Eugene A. Nida. Scottdale (Pennsylvania). Herald Press, 1980.
Hesse, Everett Wesley: *New Perspectives on comedia criticism.* Potomac (Maryland). J. Porrúa Turanzas, North American Division, 1980.
Hesse, Everett W., y Héctor J. Orjuela: *Spanish Review.* Quinta edición. Boston (Massachussetts). Heinle and Heinle Publishers, 1980.
Hewlett, Sylvia Ann: *The cruel dilemmas of development: twentieth century Brazil.* Nueva York (Nueva York). Basic Books, 1980.
Hilton, Ronald: *A bibliography of Latin America and the Caribbean, the Hilton Library.* Metuchen (New Jersey). Scarecrow Press, 1980.
Hinckle, Warren y William W. Turner: *The fish is red: the story of the secret war against Castro.* Nueva York (Nueva York). Times Books, 1980.
Hoffman, Paul E.: *The defense of the Spanish Caribbean: precedent, patrimonialism and parsimony 1535-1585.* Baton Rouge (Louisiana). University of Louisiana Press, 1980.
Holt, Marion P.: *José López Rubio.* Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.
Honig, Edwin: *García Lorca.* Nueva York (Nueva York). Octagon Books, 1980.
Howard, David A.: *The Royal Indian Hospital of Mexico City.* Tempe (Arizona). Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1980.
Howard, J. Wiarda y Lee C. Fennell (editores): *The Continuing struggle for democracy in Latin America.* Boulder (Colorado). Westview Press, 1980.
Hughes, Jill: *Aztecs.* Nueva York (Nueva York). Gloucester Press, 1980.
Hull, Anthony H.: *Charles III and the revival of Spain.* Washington, D. C. University Press of America, 1980.
Ilie, Paul: *Literature and inner exile: authoritarian Spain, 1939-1975.* Baltimore (Maryland). John Hopkins University Press, 1980.
Index to Latin American periodical literature, 1966-1970. Boston (Massachussetts). G. K. Hall, 1980.
Iranzo, Carmen: *Antonio García Gutiérrez.* Nueva York (Nueva York). Twayne Publishers, 1980.
Irizarry, Estelle: *Rafael Dieste.* Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.
Irving, Washington: *The Alhambra.* Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.

Irving, Washington: *Treasures of the Alhambra*. Segunda edición. Nueva York (Nueva York). Crescent Books, 1980.
Jackson, Richard L.: *The Afro-Spanish American Author: an annotated bibliography of criticism*. Nueva York (Nueva York). Garland Pub., 1980.
Jaffe, Abram J., Rugh M. Cullen y Thomas D. Boswell: *The changing demography of Spanish Americans*. Nueva York (Nueva York). Academic Press, 1980.
James, Edward: *Visigothic Spain: new approches*. Nueva York (Nueva York). 1980.
Jarvis, Ann C., Raquel Lebredo, Francisco Mena: *Basic Spanish Grammar*. Lexington (Massachussetts). D. C. Heath and Company, 1980.
Jarvis, Ana C., Raquel Lebredo y Francisco Mena: *Business and Finance Workbook*. Lexington (Massachusetts). D. C. Heath and Company, 1980.
Jarvis, Ana C., Raquel Lebredo y Francisco Mena: *Law Enforcement Workbook*. Lexington (Massachussetts). D. C. Heath and Company, 1980.
Jarvis, Ana C., Raquel Lebredo y Francisco Mena: *Medical Personnel Workbbok*. Lexington (Massachussetts). D. C. Heath, 1980.
Jarvis, Ana C., Raquel Lebredo y Francisco Mena: *Spanish for Communication Workbook*. Lexington (Massachussetts). D. C. Heath, 1980.
Johnson, John, J.: *Latin America in caricature*. Austin (Texas). University of Texas Press, 1980.
Johnson, Roberta Ann: *Puerto Rico, Commonwealth or colony?* Nueva York (Nueva York). Praeger, 1980.
Kádár, Béla: *Problems of economic growth in Latin America*. Traducción de Pal Félix. Nueva York (Nueva York). St. Martins's Press, 1980.
Kalechotsk, Roberta y Robert: *ECHAD, an anthology of Latin America Jewish writings*. Marblehead (Massachussetts). Micah Publications, 1980.
Kamen, Henry Arthur: *Spain in the later 17th century*. Nueva York y Londres. Longman, 1980.
Kampe, Livia: *How to learn Spanish the easy way*. Washington D. C. University Press of America, 1980.
Kane, Robert S.: *Spain A to Z guide*. Chicago (Illinois). Rand McNally, 1980.
Kate, Adriaan, y otros: *Protection and development in Mexico*. Nueva York (Nueva York). St. Martin's Press, 1980.
Keen, Benjamin: *A short history of Latin America*. Boston (Massachussetts). Houghton Mifflin, 1980.
Keller, Gary D. y Francisco Jiménez: *Hispanics in the United States: An Anthology of Creative literature*. Ypsilanti (Michigan). Bilingual Review/Press, 1980.
Kelly, Isabel: *Ceramic Sequence in Colima. Capacha, An Early Phase*. Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.
King, Georgiana Goddard: *The way of Saint James*. Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.
Konrad, Herman W.: *A Jesuit hacienda in colonial Mexico: Santa Lucia, 1576-1767*. Stanford (California). Stanford University Press, 1980.
Kurzman, Dan: *Miracles of November: Madrid's epic stand, 1936*. Nueva York (Nueva York). Putman, 1980.
Labastille, Anne: *Assignment, wildlife*. Primera edición. Nueva York (Nueva York). Dutton, 1980.
Lane, Mark: *The strongest poison*. Mark Lane (Nueva York). Hawthorn Books, 1980.
Lange, Dale L. y Clifford, Ray T.: *Testing in Foreign Languages, ESL, and Bilingual Education, 1966-1979: A Select, Annotated ERIC Bibliography*. Arlington (Virginia). Center for Applied Linguistics, 1980.
Langley, Lester D.: *The United States and the Caribbean, 1900-1970*. Athens (Georgia). University of Georgia Press, 1980.
Lanier, Alison Raymond: *Mexico*. Chicago (Illinois). Intercultural Press, 1980.
Larsen-Freeman, Diane: *Discourse Analysis in Second Language Research*. Rowley (Massachusetts). Newbury House Publishers, 1980.
Leder, Hans Howard: *Cultural persistence in a Portuguese-American community*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Levine, Barry B.: *Benjy Lopez: A Picaresque Tale of Emigration and Return*. Nueva York (Nueva York). Basic Books, 1980.
Levine, Daniel H. (editor): *Churches and politics in Latin America*. Beverly Hills (California). Sage Publications, 1980.
Levine, Robert M.: *Brazil since 1930: an annotated bibliography for social historians*. Nueva York (Nueva York). Garland Pub., 1980.
Levine, Robert M.: *Race and Ethnic Relations in Latin America and the Caribbean: An Historical Dictionary and Bibliography*. Metuchen (New Jersey). Scarecrow Press, 1980.
Levy, Daniel C.: *University and government in Mexico: autonomy in an authoritarian system*. Nueva York (Nueva York). Praeger, 1980.
Levy, Kurt L.: *Tomás Carrasquilla*. Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.

Lewis, Lancelot: *The West Indian in Panama: black labor in Panama, 1850-1914*. Washington D. C. University Press of America, 1980.
Lewis, Paul H.: *Paraguay under Stroessner*. Chapel Hill (Carolina del Norte). University of North Carolina, 1980.
Legburn, James Graham: *The Haitian people*. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Lindop, Edmund: *Cuba*. Nueva York (Nueva York). Watts, 1980.
Lins, Osman: *Avalovara*. Traducción de Gregory Rabassa. Nueva York (Nueva York). Alfred A. Knopf, 1980.
Lombardi, Ronald P. y Amalic Boers de Peters: *Modern spoken Spanish: an interdisciplinary perspective*. Washington D. C. University Press of America, 1980.
López, Adalberto (editor): *The Puerto Ricans, their history, culture and society*. Cambridge (Massachussetts). Schenkman Pub. Co., 1980.
Lothrop, Samuel Kirkland: *Indians for the Parana Delta, Argentina*. Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.
Love, Joseph LeRoy: *Sao Paulo in the Brazilian Federation, 1889-1937*. Stanford (California). Stanford University Press, 1980.
Lynch, Thomas F.: *Guitarrero Cave: early man in the Andes*. Nueva York (Nueva York). Academic Press, 1980.
Lloyd, Peter Cutt: *The «young towns» of Lime: aspects of urbanization in Peru*. New York (New York). Cambridge University Press, 1980.
MacDonald, Vicent R.: *The Caribbean issues of emergence: socioeconomic and political perspectives*. Washington D. C. University Press of America, 1980.
MacLachlan, Colin M. y Jaime E. Rodríguez: *The forging of the cosmic race: a reinterpretation of colonial Mexico*. Berkeley (California). University of California Press, 1980.
MacNeish, Richard J. y otros: *The Prehistory of the Ayacucho Basin, Peru*. Ann Arbor (Michigan). University of Michigan Press, 1980.
Machado, Antonio: *Canciones*. Traducción de Roberto Bly. West Branch (Iowa). Toothpaste, 1980.
Machado, Antonio: *The dream below the sun: selected poems*. Traducción de Willis Barnstone. Nueva York (Nueva York). Crossing Press, 1980.
Madariaga, Salvador de: *Don Quixote, an introductory essay in psychology*. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Main, Mary Foster: *Evita: the woman with the whip*. Nueva York (Nueva York). Dodd, Mead, 1980.
Maldonado-Denis, Manuel: *The emigration dialectic: Puerto Rico and the USA*. Traducción de Roberto Simón Cresp. Nueva York (Nueva York). International Publishers, 1980.
Marquez-Sterling, Manuel: *Fernán Gonzalez, First Count of Castille: the man and the legend*. University (Mississippi). Roman Monograph, 1980.
Marzan, Julio (editor): *Inventing a word: an anthology of twentieth-century Puerto Rican poetry*. Nueva York (Nueva York). Columbia University Press, 1980.
May, Glenn Anthony: *Social Engineering in the Philippines: the aims, execution and impact of American Colonial policy, 1900-1913*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.
Mayer, Karl Herbert: *Maya monuments: sculptures of unknown provenance in the United States*. Traducción de Sandra L. Brizee. Ramona (California). Acoma Books, 1980.
Mazur, Oleh: *The wild man in the Spanish Renaissance and golden age theater: a comparative study including the indio, the barbaro and their counterparts in European lores*. Ann Arbor (Michigan). Published for Villanova University by University Microfilms International, 1980.
McCormick, Robert: *The Concept of happiness in the Spanish poetry of the eighteenth century*. Miami (Florida). Ediciones Universal, 1980.
McDonald, Vincent R. (editor): *The Caribbean issues of emergence: socio-economic and political perspectives*. Washington, D. C. University Press of America, 1980.
McGaha, Michael D. (editor): *Cervantes and the Renaissance: Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, November 16-18, 1978*. Newark (New Jersey). Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1980.
McKendrick, Melveena: *Cervantes*. Boston (Massachussetts). Little Brown, 1980.
McMurray, George R.: *Jorge Luis Borges*. Nueva York (Nueva York). Ungar, 1980.
McNierney, Michael: *Taos 1847, the revolt in contemporary accounst*. Boulder (Colorado). Johnson Publishing Company, 1980.
Meizel, Janet E.: *Spanish for medical personnel: an audio-text instructional program*. Littleton (Massachussetts). PSG Pub. Co., 1980.
Menton, Seymour: *The Spanish American Short Story: A Critical Anthology*. Berkeley (California). University of California Press, 1980.
Miller, Neil: *Conversation in Portuguese: points of Departure*. East Meadow (Nueva York). Miller, 1980.
Mills, Dorothy Hurst, y María de Lourdes Mata: *Spanish Vocabulary and structure for the health professional*. Santa Ana (California). Mills Pub. Co., 1980.

Mings, Robert C.: *The Puerto Rican tourist industry*. Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.
Moldvay, Albert y Erika Fabian: *Photographing Mexico City and Acapulco*. Nueva York (Nueva York). Photographic Book Pub. Co., 1980.
Morris, Cyril Brian: *This bring darkness: the cinema and Spanish writers, 1920-1936*. Nueva York (Nueva York). Published for the University of Hull by the Oxford University Press, 1980.
Morrison, J. Cayce: *The Puerto Rican study, 1953-1957*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Moseley, Edward H. y Edward D. Terry (editores): *Yucatán, a world apart*. University (Alabama). University of Alabama Press, 1980.
Muir, Kenneth: *Four Comedies by Pedro Calderón de la Barca*. Lexington (Kentucky). University Press of Kentucky, 1980.
Mullen, Edward y John Garganigo. *El cuento hispánico. A Graded Literary Anthology*. San Francisco (California). Random House, 1980.
Muñoz, Vladimiro: *Ricardo Flores Magon, a chronology*. Traducción de Scott Johnson. Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.
Narváez, León: *Ambientes hispánicos I*. St. Paul (Minnesota). EMC Corporation, 1980.
National Geographic Society: *Isles of the Caribbean*. Washington D. C. The Society, 1980.
Nash, June, y Helen Icken Safa (editors): *Sex and class in Latin America*. Nueva York (Nueva York). J. F. Bergin Publishers, 1980.
Navascués, Miguel (editor): *Lecturas modernas de Hispanoamérica: An Intermediate Spanish Reader*. Englewood Cliffs (New Jersey). Prentice-Hall, 1980.
Nentvig, Juan: *Rudo ensayo. A Description of Sonora and Arizona in 1764*. Traducción, notas y comentarios de Alberto F. Pradeau y Robert R. Rasmussen. Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.
Nicholl, Larry, y Miguel Gómez: *Quality education for Mexican Americans minorities: ¡sí, se puede!: Yes, it can be done!* Lanham (Maryland). University Press of America, 1980.
Nobel, Judith, y Jame Lacase: *Handbook of Spanish Verbs*. Ames (Iowa). The Iowa State University Press, 1980.
Nunez, Benjamin: *Dictionary of Afro-Latin American civilization*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.
Oberg, Kaleros: *The Terena and the Caduveo of Southern Mato Grosso, Brazil*. Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.
Oberhelman, Harley D.: *The Presence of Faulkner in the writings of García Márquez*. Lubbock (Texas). Texas Tech. Press, 1980.
O'Connor, Patricia W. y Anthony M. Pasquariello (editor): *Contemporary Spanish theater: seven one-act plays*. Nueva York (Nueva York). Scribner, 1980.
Oller, John W. Jr.: *Research in Language Testing*. Rowley (Massachussetts). Newbury House Publishers, 1980.
Orfila, Alejandro: *The Americas in the 1980's: an agenda for the decade ahead*. Lanham (Maryland). University Press of America, 1980.
Orlove, Benjamin S. y Glynn Custred (editores): *Land and power in Latin America: Agrarian economics and social processes in the Andes*. Nueva York (Nueva York). Holmes an Meier Publishers, 1980.
Palacios, Marco: *Coffee in Columbia, 1850-1970: an economic, social and political history*. Cambridge (Nueva York). Cambridge University Press, 1980.
Palmer, David Scott: *Perú: The Authoritarian Tradition*. Nueva York (Nueva York). Praeger Publishers, 1980.
Palmer, Thomas W. Jr.: *Guide to the law and legal literature of Spain*. Westport (Connecticut). Hyperion Press, 1980.
Paola, Thomas Anthony de: *The Lady of Guadalupe*. Nueva York (Nueva York). Holiday House, 1980.
Parsons, Lee Allen: *Pre-Columbian art: the Morton D. May and the St. Louis Art Museum Collections*. Nueva York (Nueva York). Harper and Row, 1980.
Peden, Margaret Sayers: *Emilio Carballido*. Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.
Peñalosa, Fernando: *Chicano Sociolingüistics: A Brief Introduction*. Rowley (Massachussetts). Newbury House Publishers, 1980.
Perry, Mary Elizabeth: *Crime and Society in early modern Seville*. Hanover (New Hampshire). University Press of New England, 1980.
Philipson, Lorrin y Rafael Llerena: *Freedom of lights: Cuban refugees talk about life under Castro and how they fled his regime*. Nueva York (Nueva York). Random House, 1980.
Picasso, Pablo: *Picasso lithographs: 61 works*. Nueva York (Nueva York). Dover Pub., 1980.
Plann, Susan: *Relative clauses in Spanish without overt antecedents and related constructions*. Berkeley (California). University of California Press, 1980.
Pollock, Harry Evelyn: *The Puuc: an architectural survey of the hill country of Yucatan and northern Campeche*. Harvard University. Cambridge (Massachussetts): Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 1980.

Prance, Ghillean T. y Anne G. Prance: *The Amazon Forest and River*. Woodbury (Nueva York). Barron's Educational Series, 1980.
Predmore, Richard Lionel: *Lorca's New York poetry: social injustice, dark love, lost faith*. Durham (Carolina del Norte). Duke University Press, 1980.
Procter, Evelyn Stefanos: *Alfonso X of Castile, patron of Literature and learning*. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Prohias, Rafael J. y Lourdes Casel: *The Cuban minority in the U.S.: preliminary report on need indentification and program evaluation*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Quinn, Edward: *Picasso: photographs from 1951-1972*. Traducción de Donna Pedini Simpson. Woodbury (Nueva York). Barron's Educational Series, 1980.
Rabassa, Clementine Christos: *Demetrio Aguilera-Malta and social justice: the tertiary phase of epic tradition in Latin American Literature*. Rutherford (New Jersey). Fairleigh Dickinson University Press, 1980.
Redekop, Calvin Wall: *Strangers become neighbors: Mennonite and indigenous relations in the Paraguayan Chaco*. Scottdale (Pennsylvania). Herald Press, 1980.
Redden, Charlotte Ann: *A comparative study of Colombian and Costa Rican emigrants to the United States*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Reich, Sheldon: *Francisco de Zúñiga. Sculptor*. Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.
Ribes Tovar, Federico: *El libro portorriqueño de Nueva York. Handbook of the Puerto Rican community*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Rick, John W.: *Prehistoric hunters in the high Andes*. Nueva York (Nueva York). Academic Press, 1980.
Rivers, Paul: *Cuaderno de español práctico comercial*. Nueva York (Nueva York). Harcout Brace Javanovich, 1980.
Robinson, David J. (editor): *Studying Latin America. Essays in honor of Preston E. James*. Ann Arbor (Michigan). Published for Dept. of Geography, Syracuse University, by University Microfilms International, 1980.
Robock, Stefan Hyman: *Brazil's Developing Northeast: a study of regional planning and foreign aid*. Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.
Rodríguez, Clara E.; Virginia Sánchez Korrol, y José Oscar Alers (editors): *The Puerto Rican Struggle: Essays on survival in the U.S.* Nueva York (Nueva York). Puerto Rican Migration Research Consortium, 1980.
Romo, Ida: *Homestyle Mexican Cooking*. Chicago (Illinois). Rand McNally, 1980.
Ropka, Gerald: *The evolving residential patterns of the Mexican, Puerto Rican, and Cuban population in the city of Chicago*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Rosenstone, Robert A.: *Crusade of the left: the Lincoln Battalion in the Spanish Civil War*. Lanham (Maryland). University Press of America, 1980.
Ross, Elmer Lamar: *Factors in residence patterns among Latin Americans in New Orleans, Louisiana: a study in urban anthropological methodology*. Nueva York (Nueva York). Arno Press, 1980.
Rosser, Harry L.: *Conflict and Transition in Rural Mexico: The Fiction of Social Realism*. Waltham (Massachussetts). Crossroads Press, 1980.
Rossi, Ernest, E.: *The Latin American political dictionary*. Santa Bárbara (California). ABC-Clio, 1980.
Ruiz, Ramón Eduardo: *The great rebellion: Mexico 1905-1924*. Nueva York (Nueva York). Norton, 1980.
Salinas, Pedro: *Reality and the poet in Spanish poetry*. Traducción de Fishtine Helman. Westport (Connecticutt). Greenwood Press, 1980.
Samoiloff, Louise Cripps: *A portrait of Puerto Rico*. Slouth Brunswick (New Jersey). A. S. Barnes, 1980.
Sandoval, Manuel G. y Guillermo L. Alonso: *El mundo de la juventud: ¿Spanish?* Nueva York (Nueva York). Harcourt Brace Javanovich, 1980.
Santamaria, Haydee: *Moncada, memories of the attack that launched the Cuban Revolution*. Traducción e introducción de Robert Taber. Secaucus (New Jersey). Stuart, 1980.
Sauer, Carl Ortwin: *The road to Cibola*. Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.
Schlagheck, James L.; Nancy R. Johnson, y Grace F. Hemphill: *The Political, Economic, and Labor Climate in Mexico*. Revised edition. Filadelfia (Pennsylvania). Industrial Research Unit, Wharton School, University of Pennsylvania, 1980.
Schachtel, Roger: *Fantastic flight to freedom*. Milwaukee (Wisconsin). Raintree Publishers, 1980.
Schon, Isabel: *A Hispanic Heritage: a guide to juvenile books about Hispanic people and cultures*. Metuchen (New Jersey). Scarecrow Press, 1980.
Schmitt, Conrad J.: *Schaum's outline of Spanish Grammar*. Segunda edición. Nueva York (Nueva York). McGraw-Hill, 1980.
Schryer, Frans J.: *The rancheros of Pisaflores: the history of a peasant bourgeoisie in twentiety-century Mexico*. Toronto (Canada). University of Toronto Press, 1980.
Schwartz, Ronald: *Nomads, exiles and emigres: the rebirth of the Latin American narrative, 1960-80*. Metuchen (New Jersey). Scarecrow Press, 1980.

Sedwick, Frank: *Spanish for Careers: Conversational Perspectives.* New York (New York). D. Van Nostrand Company, 1980.

Seiler, John (editor): *Southern Africa since the Portuguese coup.* Bolder (Colorado). Westview Press, 1980.

Seligson, Mitchell A.: *Peasants of Costa Rica and the development of agrarian capitalism.* Madison (Wisconsin). University of Wisconsin Press, 1980.

Şerrón, Luis A.: *Scarcity, exploration, and poverty: Malthus and Marx in Mexico.* Norman (Oklahoma). University of Oklahoma Press, 1980.

Schoumatoff, Alex: *The capital of hope.* Nueva York (Nueva York). Coward, McCann and Geoghegan, 1980.

Smith, Michael M.: *The Mexicans in Oklahoma.* Norman (Oklahoma). University of Oklahoma Press, 1980.

Smith, Oscar Edmund: *Yankee Diplomacy: U.S. Intervention in Argentina.* Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.

Solé-Leris, Amàdeu: *The Pastoral Novel.* Boston (Massachussetts). Twayne Publishers, 1980.

Sors, Fernandõ: *Methods for the Spanish guitar.* Traducción de A. Merrick. Nueva York (Nueva York). Da Capo Press, 1980.

Spicer, Edward H.: *The Yanquis. A Cultural History.* Tucson (Arizona). University of Arizona Press, 1980.

Sperlich, Norbert, y Elizabeth Katz Sperlich: *Guatemalan backstrap Weaving.* Norman (Oklahoma). University of Oklahoma Press, 1980.

Stein, Steve: *Populism in Peru: the emergence of the masses and the politics of social control.* Madison (Wisconsin). University of Wisconsin Press, 1980.

Stevick, Earl W.: *Teaching Languages: A Way and Ways.* Rowley (Massachussetts). Newbury House Publishers, 1980.

Tapia, John Reyna: *The Spanish romantic theater.* Lanham (Maryland). University Press of America, 1980.

Taussing, Michael T.: *The devil and commodity fetisnism in South America.* Chapel Hill (North Carolina). University of North Carolina Press, 1980.

Tata, Robert J.: *Structural changes in Puerto Rico's economy, 1947-1976.* Athens (Ohio). Ohio University Center for International Studies, 1980.

Taylor, Julie M.: *Eva Perón, the myths of a woman.* Chicago (Illinois). University of Chicago Press, 1980.

Theotocopuli, Dominico: El Greco. Catalogue by Edi Baccheschi. Traducción de Jane Carroll. Nueva York (Nueva York). Rizzoli, 1980.

Thompson, Virginia McLean y Richard Adloff: *The Western Saharans: background to conflict.* Totowa (New Jersey). Barnes & Noble Books, 1980.

Traina, Richard P.: *American diplomacy and the Spanish Civil War.* Westport (Connecticut). Greenwood Press, 1980.

Trifilo, Santo Samuel: *Maximiliam and Carlota in Mexican drama.* Milwaukee (Wisconsin). University of Wisconsin-Wilwaukee, 1980.

Turolla, Pino: *Beyond the Andes: my search for the origins of pre-Inca civilization.* Nueva York (Nueva York). Harper and Row, 1980.

Uricoechea, Fernando: *The patrimonial foundations of the Brazilain Bureaucratic state.* Berkeley (California). University of California Press, 1980.

Valette, Jean-Paul y Rebecca y Gene S. Kuperschmid: *Con mucho gusto: Lengua y cultura del mundo hispánico.* Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Vance, John Thomas, y Helen L. Clagett: *A guide to the law and legal literature of Mexico.* Nueva York (Nueva York). Gordon Press, 1980.

Vigil, James Diego: *From Indians to Chicanos: A sociocultural history.* St. Louis (Missouri). C. V. Mosby Company, 1980.

Von Hagen, Victor Wolfgang: *The Jicaque (Torrupan) Indians of Honduras.* Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.

Waldo, Myra: *Myra Waldo's Travel guide to South America.* Edición revisada. Nueva York (Nueva York). Collier Books, 1980.

Walker, Jane: *The Paddington business traveller's handbook: a guide to South and Central America and the Caribbean.* Nueva York (Nueva York). Paddington Press, 1980.

Wattenmaker, Beverly S., y Virginia Wilson: *A Guidebook for Teaching Foreign Language: Spanish, French and German.* Boston (Massachussetts). Allyn and Bacon, 1980.

Wengel, Janter: *Allocation of industry in the Andean Common Market.* Boston (Massachussetts). M. Nijhoff Pub., 1980.

Werlich, David. P.: *Research tools for Latin American historians: a select, annotated bibliography.* Nueva York (Nueva York). Garland Publications, 1980.

West, Rober Cooper: *The Mining Community in Northern New Spain: the Parral mining district.* Nueva York (Nueva York). AMS Press, 1980.

Wilbert, Johannes y Miguel Layrisse (editores): *Demographic and biological studies of the Warao indians.* Los Angeles (California). UCLA Latin American Center Publications, University of California, 1980.

Wilensky, Julius M.: *Cruising guide to the Abacos and the Northern Bahamas.* Stamford (Connecticutt). Wescott Cove Pub. Co., 1980.

Wilson, Edward Meryon: *Spanish and English literature of the 16th and 17th centuries: studies in discretion, illusion, and mutability.* Edición de D. W. Cruickshank. Nueva York y Cambridge. Cambridge University Press, 1980.

Williford, Miriam: *Jeremy Bentham of Spanish America: an account of his letters and proposals to the New World.* Baton Rouge (Louisiana). Louisiana State University Press, 1980.

Woehr, Richard; Fausto Vergara, y Bárbara Mújica: *Pasaporte: first year Spanish.* Nueva York (Nueva York). Wiley, 1980.

Woods, Richard D.: *Reference Materials on Latin America in English: The Humanities.* Metuchen (New Jersey) y Londres. The Scarecrow Press, 1980.

Wyden, Peter: *Bay of Pigs: the untold story.* Nueva York (Nueva York). Simon and Schuster, 1980.

Yates, Donald A. (editor): *Espejos: Doce relatos hispanoamericanos de nuestro tiempo.* Nueva York (Nueva York). Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Young, Howard T.: *The line in the margin: Juan Ramón Jiménez and his readings in Blake, Shelley and Yeats.* Madison (Wisconsin). University of Wisconsin Press, 1980.

Zavala, Iris, y Rafael Rodríguez (editores): *The Intellectual roots of independence: an anthology of Puerto Rican political essays.* Nueva York (Nueva York). Monthly Review Press, 1980.

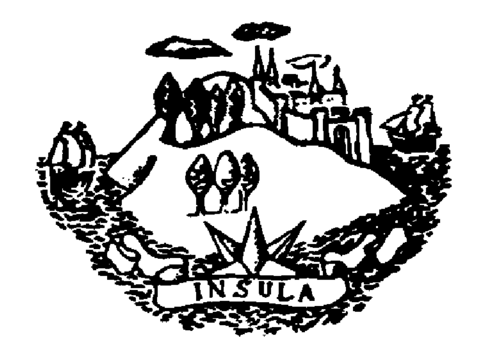
Zayas-Bazán, Eduardo, y Manuel Laurentino Suárez: *De aquí y de allá.* Lexington (Massachussetts). D. C. Heath and Company, 1980.

Zdeneck, Joseph W. (editor): *The World of Nature in the Works of Federico García Lorca.* Rock Hill (Carolina del Sur). Winthrop College, 1980.

Zellers, Margaret: *Exxon Travel Club Caribbean and the Bahamas-Bermuda vacation travel guide.* Houston (Texas). The Club, 1980.

Zopt, Paul E.: *Cultural accumulation in Latin America.* Washington D. C. University Press of America, 1980.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
Box 4931
University, Alabama 35486
ESTADOS UNIDOS


INSULA

DISCURSO LITERARIO

Revista de temas hispánicos

Director
JUAN MANUEL MARCOS
Oklahoma State University
Department of Foreign Languages and Literatures
Stilwater, Oklahoma 74078
Teléfono (405) 624-5825

INDICE

CUADERNOS AMERICANOS

Director-Gerente
JESUS SILVA HERZOG

Subdirector
MANUEL S. GARRIDO

Edición al cuidado de
PORFIRIO LOERA Y CHAVEZ

Av. Coyoacán, 1035 Col. del Valle 03100 México, D. F.

Número 4 Julio-agosto de 1984 Vol. CCLV

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Contribución al estudio de la literatura hispanoamericana

VOLUMENES MONOGRAFICOS

RUBEN DARIO, núm. 212/213, agosto-septiembre 1967. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Carmen Bravo Villasante, Jorge Campos, Guillermo Díaz Plaja, Gerardo Diego, Ricardo Gullón, José Hierro, Francisco Sánchez Castañer y Federico Sopeña. Un volumen de 647 páginas: 500 pesetas.

JUAN CARLOS ONETTI, núm. 292/294, octubre-diciembre 1974. Colaboran, entre otros: Guido Castillo, Jaime Concha, Angela Dellepiane, Juan García Hortelano, Félix Grande, Josefina Ludmer, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Luis Rosales, Jorge Ruffinelli, Gabriel Saad, Eduardo Tijeras y Saúl Yurkievich. Un volumen de 750 páginas: 1.000 pesetas.

JOSE LEZAMA LIMA, núm. 318, diciembre 1976 (agotado).

OCTAVIO PAZ, núm. 343/345, enero-marzo 1979. Colaboran, entre otros: Octavio Armand, Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Luis Cano, Antonio Colinas, Gustavo Correa, Edmond Cros, Juan Liscano, José Emilio Pacheco, Hugo Emilio Pedemonte, Félix Grande, Fernando Quiñones, Horacio Salas y Juan Octavio Prenz. Un volumen de 791 páginas: 1.000 pesetas.

JULIO CORTAZAR, núm. 364/366, octubre-diciembre 1980. Colaboran, entre otros: Manuel Benavides, Rodolfo Borello, Rafael Conte, Samuel Gordon, Félix Grande, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Romano, Jorge Ruffinelli, Horacio Salas, José Alberto Santiago, Antonio Urrutia y Saúl Yurkievich. Un volumen de 741 páginas: 1.000 pesetas.

ERNESTO SABATO, núm. 391/393, enero-marzo 1983. Colaboran, entre otros: Francisca Aguirre, Mario Boero, Rodolfo Borello, Ricardo Campa, Jorge Cruz, Angela Dellepiane, Arnoldo Liberman, José Agustín Mahieu, Enrique Medina, Eduardo Romano, Félix Grande, Horacio Salas, Luis Suñén y Benito Varela. Un volumen de 941 páginas: 1.000 pesetas.

ESCRITOS Y ESCRITORES ANDINOS, núm. 417, marzo 1985. Colaboran: Gerardo Mario Goloboff, Regina Harrison, José Ortega, Estuardo Núñez, Antonio Belaúnde Moreyra, Robert Morris, Alfreo Bryce Echenique, Gonzalo Rojas, Rodolfo Borello, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, Luis Loayza, José Miguel Oviedo y otros. Un volumen de 204 páginas: 300 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

N.º 403-405 (enero-marzo 1984)

HOMENAJE A JOSE ORTEGA Y GASSET

Arturo Ardao, Carlos Areán, Gilbert Azam, Julio Bayón, Manuel Benavides, Mario Boero Vargas, Mariano Brasa Díez, José Luis Cano, Manuel Cifo González, Patrick Dust, Máximo Etchecopar, Pelayo Fernández, José Ferrater Mora, Antonio Gallego Morell, Paulino Garagorri, Jacinto Guereña, Juan Luis Guereña, Alain Guy, Flora Guzmán, Zdennek Kourim, Julio López, Evelyne López Campillo, Enrique Lynch, José Antonio Maravall, Blas Matamoro, Franco Meregalli, Javier Muguerza, Luciano Pellicani, Xavier Rubert de Ventós, Amancio Sabugo Abril, Francisco Sánchez Blanco, José Sánchez Reboredo, Félix Santolaria Sierra, Antonio Sequeros, Eduardo Subirats, Paul Teodorescu, Jorge Uscatescu, Francisco Vega Díaz y Alfredo Wedel.

y UN TEXTO DE JOSE ORTEGA Y GASSET

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar .... (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

.........., ... de .... de 198 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	3.500	
	Dos años	6.500	
	Ejemplar suelto	300	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	30	45
	Dos años	60	90
	Ejemplar suelto	2,50	4
América y Africa	Un año	30	75
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	5
Asia y Oceanía	Un año	30	80
	Dos años	60	150
	Ejemplar suelto	2,50	6

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 05 80, extensión 396.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

En próximos números: Jorge Eduardo ARELLANO: Bosquejo ideológico de Sandino ● Poesía inédita de Humberto Díaz Casanueva ● Valeriano BOZAL: Proust, imágenes de tiempo perdido ● Juan Vicente PIQUERAS: Tentativas de un héroe derrotado ● Manuel MORENO ALONSO: Tipos de aguardientes y efectos de las bebidas alcohólicas durante la época colonial española ● Rafael de COZAR: Literatura y magia: talismanes literarios ● Tres relatos israelíes ● Blas MATAMORO: Historia de Borges ● Conmemoraciones de Fernando PESSOA, Hernán CORTÉS, el general RIEGO, Rosalía de CASTRO, Juan Sebastián BACH, Víctor HUGO, George LUKÁCS, MAIMÓNIDES, Eugenio NOEL y Ezra POUND.

Precio de este ejemplar: 1.000 pesetas.